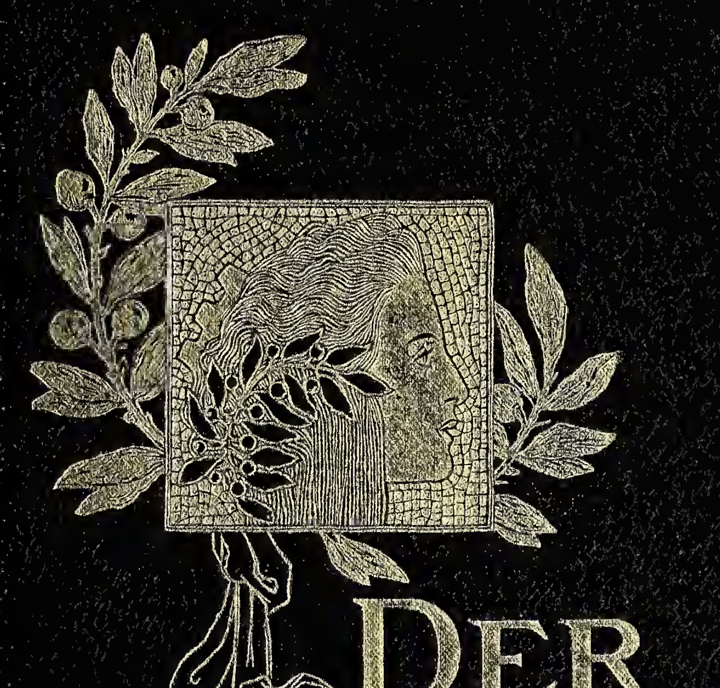
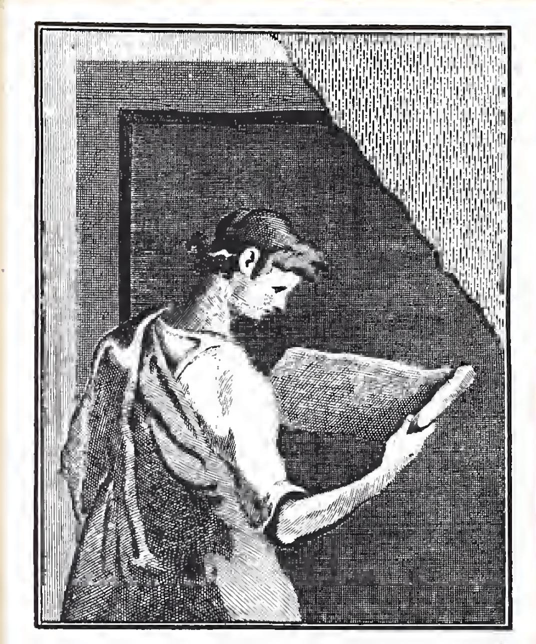


DER ARCHITEKT

MCMIX







DER ARCHITEKT.

WIENER MONATSHEFTE

FÜR

BAUWESEN UND DEKORATIVE KUNST.

REDAKTEUR

ARCHITEKT OTTO SCHÖNTHAL.

XV. JAHRGANG 1909.

96 SEITEN TEXT MIT 144 ILLUSTRATIONEN UND 86 TAFEL-ABBILDUNGEN.



DRUCK VON FRIEDRIC JASPER IN WIEN.

I. Text:

II. Tafeln und Textbilder:

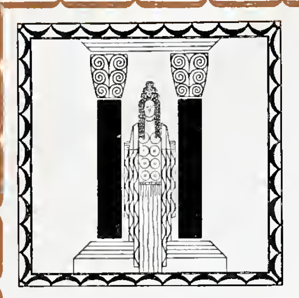
A. Sachregister.

(Die Tafelnummern erscheinen in Klammern.)

B. Personen-Verzeichnis.

(Die Tafelnummern erscheinen in Klammern.)





MIT DEM ERSCHEINEN DIESES HEFTES IST „DER ARCHITEKT“ IN EINEN NEUEN VERLAG ÜBERGEGANGEN. DER ALLEINIGE REDAKTEUR DES BLATTES IST HERR ARCHITEKT OTTO SCHÖNTHAL. ALLE ANFRAGEN ETC. BITTEN WIR AN DEN VERLAG ED. KOSMACK, I. HEGELGASSE 19, ZU RICHTEN.



Über die Aufgaben und Ziele einer Architekturzeitschrift.

Von Joseph Aug. Lux.

Ich weiß nicht, ob sich Architekten, Mitarbeiter und Publikum über die Schwierigkeit dieser Aufgabe klar sind. Wenn ich über dieses Problem schreibe, so habe ich guten Grund dazu. Hat mir doch meine Lehrmeisterin „Erfahrung“ die harte Schule nicht erspart, die jeder durchzumachen hat, der auf ein nicht allzu nahe gestecktes Ziel sich durcharbeiten will. Und der Weg zu diesem Ziel führt durch ein Wirrnis von Mißverständnissen, Enttäuschungen, Feindseligkeiten und Niederlagen, bis eines Tages die Wahrheit allgemein geworden ist und das Ziel klar vor aller Augen liegt. Vielleicht können wir heute schon von dieser Klarheit profitieren, aber es ist nicht gewiß, ob nicht inzwischen neue Irrtümer an die Stelle der alten getreten sind, und ob es nicht aufs neue einen Kampf gibt, den ewigen Kampf um das Ideal der Kunst. Für eine Architekturzeitschrift scheinen ja die Verhältnisse einfacher zu liegen, weil es sich um ein Spezialgebiet, einen scharf abgegrenzten Teil der künstlerischen Betätigung handelt, um die Baukunst. Aber die scheinbare Vereinfachung verwandelt sich sofort in eine neue Schwierigkeit, wenn man an dem Grundsatz festhält, daß die Baukunst eine allumfassende Kunst sei, und wenn man des weiteren bedenkt, daß eine Architekturzeitschrift, die an der Kultur mitarbeiten will, sich nicht nur in den engen und niederen Grenzen einer bloßen Fachzeitschrift halten darf, sondern mit besonderem Eifer den künstlerischen Problemen, die immer neu und unerschöpflich sind, zustreben muß, wenn sie an der Führung teilnehmen will. Und darum darf sich eine Architekturzeitschrift selbst das Ziel nicht zu nahe stecken. Sie darf nicht vergessen, daß, wer führen will, unter Umständen zum Kämpfen bereit sein muß, und daß die Ideale der Kunst am reinsten im immerwährenden Kampf erhalten bleiben. In der Kunst ist nichts so beharrlich, als das schöpferische Prinzip des Wechsels. Nicht das Bleibende, sich unaufhörlich Wiederholende, Typische ist eine Angelegenheit der Kunst, sondern die Erneuerung ist ihre Angelegenheit. Typisch ist das Handwerk, die Routine, die Stagnation, das Dogma.

Wir haben nicht die Aufgabe, päpstlicher als der Papst zu sein, und darüber zu entscheiden, was die Geschichte einstmals von dem Schaffen unserer Tage verwerfen, oder was sie in die Sterne rücken wird. Denn mit dieser übermenschlichen Aufgabe würden wir uns in ein Gebiet begeben, wo wir uns alsbald in lächerlichen Irrtümern und heillosen Ungerechtigkeiten verstrickt sähen. Es ist ein Wahn, der Geschichte vorgreifen zu wollen und die Vorsehung zu spielen. Wir haben es nur mit dem lebendigen Tag zu tun, in den wir gesetzt sind, mit dem Tag und seinen schaffenden Kräften. Wir wollen den Problemen dienen, die uns unmittelbar angehen. Wir wollen, um es kurz zu sagen, der künstlerischen Idee dienen. Wie könnten wir dies besser tun, als indem wir das moderne Schaffen beobachten, die anregenden und furchtlosen Gedanken der Künstler und Idealisten unterstützen, die schon darum einen schwereren Stand haben, weil sie allein stehen und das Kultur- und Kunstideal, das sich immer hoch über dem am Gewohnheitsmäßigen und Überlieferten hängenden Durchschnitt erhebt, am reinsten verkörpern. Bei ihnen ist es der Kampf, der Leben und Fruchtbarkeit ist.

Die letzten zehn Jahre haben allerdings einen ungeheueren Zuwachs an neuen Ideen gebracht, deren Wert in der Anregung liegt, wenngleich viele dieser Werte nur eine vorübergehende Geltung hatten. Vor allem aber haben sie die Auffassung neu geschaffen, daß die Baukunst ein umfassender Begriff ist und zur Führerrolle über die anderen Künste berufen sein könnte. Aus dieser Auffassung heraus sind eine Menge von Problemen neu gestellt worden, und es fragt sich, auf welchen Voraussetzungen unsere Arbeit in Zukunft beruhen darf. Vor allem war die Einheit der Architektur mit dem Kunstgewerbe geschaffen worden. Es will mir aber scheinen, als ob wir heute wieder vor einem neuen Wendepunkt ständen. Zweifellos gehört das ganze Gebiet der Raumkunst und folglich auch die kunstgewerbliche Arbeit in den Interessenkreis der Architektur. Wie aber sollte die Architektur über die Künste herrschen, wenn nicht anders als durch die Kraft der Erneuerung, die über die bloßen guten Typen hinausstrebt? Hier scheint mir der Punkt gegeben, wo das Spezialistentum des Kunstgewerbes, das mit den guten neuen Typen sein Genüge hat, hinter dem Künstler-Architekten zurückbleibt, der mit weitaus schwierigeren Problemen zu ringen hat. Jedenfalls ist der Irrtum der letzten Jahre abzustreifen, daß die Fähigkeit, ein halbwegs brauchbares praktisches Möbel zu entwerfen, schon die innere Berechtigung zur Lösung hoher baukünstlerischer Aufgaben mit sich brächte. Bestenfalls reicht es für das kleine Landhaus hin, aber auch hier erweist sich die Hoffnung als trügerisch, daß sich aus dem auf Sachlichkeit gestellten Möbelstil unserer Tage ein neuer Baustil entwickeln lassen könne. Dagegen ist nicht in Frage zu stellen, daß das Gewerbe nach wie vor von dem Baukünstler entscheidende Direktiven zu gewärtigen hat; nur insofern gehört das Kunstgewerbe in unseren Beobachtungsbezirk.

Ein anderer neuer Gesichtspunkt hat sich im Verlaufe der letzten zehn Jahre ergeben, der zwar auch eine willkommene Anregung bot, aber ebenso leicht wie in dem Kunstgewerblichen zu einem falschen Dogma erhärten könnte. Es ist die Frage, welchen Anteil die Arbeiten des Ingenieurs, die modernen Großkonstruktionen, an der stilbildenden Kraft der Baukunst haben. Gewiß müssen wir vom Standpunkt unserer Architekturzeitschrift auch der sogenannten Ingenieurkunst ein erhöhtes Augenmerk zuwenden. Es wurde gesagt — ich habe es selbst verkündet —, daß die eigentliche stilbildende Kraft unserer Zeit nicht die Kunst, sondern die Technik war, daß die moderne Form mehr oder weniger das Gepräge der Maschine hätte, daß nicht so sehr die Konzeption, sondern die Konstruktion, nicht das Ersonnene, sondern das Berechnete unserem Zweckmäßigkeitsempfinden entspräche. Unser Tatsachenfanatismus strebt nicht so sehr das Schöne, als vielmehr das rücksichtslos Wahre an, die unverhüllte Darstellung des Tatbestandes. Wir könnten Kunst nur genießen, wenn unser Gewissen dabei beruhigt ist, daß alles mit rechten Dingen zugeht. Und so vermeinten wir in den Ingenieurwerken eine neue künstlerische Schönheit entdeckt zu haben, weil in dieser sogenannten Ingenieurkunst die nackte Utilität, das fleischlose Gerippe der Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit gegeben ist. Man darf diese Verkündigung nicht allzu buchstäblich nehmen, wenn man nicht in die Sackgasse geraten will. Sollen wir denn wirklich all die naive, sinnliche Genußfähigkeit des Auges verloren haben, daß wir in diesen fleischlosen Gerippen das letzte Wort der künstlerischen Schönheit zu erkennen glauben? Daß wir das Schema gläubig hinnehmen und uns von dem hohngrinsenden Verstand darüber täuschen lassen, daß es vor allem hier an der edlen Form gebricht? Wenn wir trotzdem an den Ingenieurwerken eine bedingte Schönheit erkennen wollten, so war es nur der Pro-

test gegen gewisse Architekturerzeugnisse, die vollends der Stagnation anheimgefallen waren. Dieser Protest enthält aber noch lange nicht die Entdeckung des neuen Kunstideales. Auch in diesen Dingen hat der Baukünstler das letzte Wort zu sprechen. Ob die technischen Fortschritte den Adelsbrief der Kunst erlangen werden, hängt lediglich davon ab, daß der Künstler sich imstande fühlt, den technischen Neuerungen die passende Form zu geben. Sie sind Rohstoff in seinen Händen und harren der Gestaltung. Nur in diesem Zusammenhang kommen sie für uns in Betracht.

Und nun muß ich von einer sehr folgenschweren Strömung sprechen, die unter dem Schlagwort „Heimatkunst" eine große Zahl von Architekten der modernen und älteren Richtungen in ihren Bann gezwungen hat. So groß die Segnungen der „Heimatkunst" schienen, so verhängnisvoll läßt sich dieses neue Ideal in der Praxis an, wo es nunmehr zu einem geradezu orthodoxen Glaubenssatz zu verhärten droht. Warum sollen wir uns nicht die Dokumente der alten Kunst mit Liebe und Nutzen zu Gemüte führen? Warum sollten wir uns nicht an dem Bauernhaus und an der alten Kleinstadt mit ihrem malerischen Drum und Dran erfreuen? Dagegen ist gar nichts einzuwenden. Wir alle haben uns selbst einmal dieser Entdeckung gefreut und sie als eine Frucht der modernen Bestrebungen begrüßt. Ich rechne mir immer noch zur Ehre an, daß ich in dieser Zeitschrift vor einer Reihe von Jahren der erste war, der in Wort und Bild auf die köstlichen Reste unserer alten Kultur, der ländlichen und der städtischen, hinwies, unter dem Beifall der Architekten aller Richtungen. Aber was damals war, geschah unter dem Gesichtspunkt des bloßen Heimatschutzes, des Schutzes vor der Entstellung durch ein herabgekommenes Bauhandwerk; und es geschah mit der künstlerischen Absicht, das Bestehende nach Kräften so lange zu erhalten, bis das Neuschaffen in der Lage sein würde, einen mindest ebenso hohen oder vielmehr einen höheren Wert an Stelle des Alten zu setzen, das ja doch eines Tages unhaltbar wird. Keinesfalls aber geschah es mit der reaktionären Absicht, das Neuschaffen auf das Schema des Alten festzulegen und den modernen Künstler zu zwingen, daß er eine mehr oder minder bewußte Nachahmung oder Wiederholung eines der undefinierbaren 365 Heimatstile herstelle. Inzwischen ist aber gerade diese Absicht der Wiederholung zum allein seligmachenden Dogma geworden, davon weite Kreise, Architekten und Laienpublikum, ergriffen worden sind. Das durchaus reaktionäre Prinzip dieser Richtung hat bereits einige Erfolge zu verzeichnen. Es hat den Erfolg, daß Warenhäuser, fünf bis sechs Stockwerk hoch, mit dem berühmten Bauernhausgiebel gekrönt werden, daß die sentimentale Großstadtmenschheit nach dem hohen Dach verlangt, ungeachtet der dadurch bewirkten Bauverteuerung, der Unzweckmäßigkeit und der vielfach erhärteten gänzlichen Unbrauchbarkeit, sowie daß technische Neuerungen, darunter das Holzzementdach, zuerst in Deutschland aus „ästhetischen" Gründen verboten worden sind, weil sie sich für diese „heimatkünstlerische" Gestaltung als ungeeignet erwiesen haben. Diese wenigen Hinweise genügen, um die Gefahr dieser einseitigen Richtung zu kennzeichnen. Ich muß dies ausdrücklich erklären, um nicht die irrige Meinung aufkommen zu lassen, daß ich selbst ein Anhänger jener Richtung, wie sie nun geworden ist, sei. Die Heimatkunst wird kein baukünstlerisches Problem lösen. Sie ist ein Umweg und führt ins Krähwinkel. Ein großer Teil der jüngeren Architektenschaft hat sich zwar, verführt von dem Prinzip des Malerischen, in diese Sackgasse verleiten lassen, und auch im Grundriß durch eine mehr und minder willkürliche unregelmäßige Anlage das Zugeständnis an die malerische Wirkung auf Kosten der tektonischen Folgerichtigkeit gemacht. Von hier aus ist keine Entwicklung zu hoffen, wenn man von den wenigen gelungenen Beispielen auf dem Gebiete des kleinen Landhauses absieht, die aber nur vereinzelt dastehen. Die Erkenntnis wird sich eines Tages von neuem Bahn brechen, daß der Fortschritt nicht von der Unterdrückung unbequemer technischer Neuerungen abhängt, sondern von der Fähigkeit und Entschlossenheit, alle technischen Neuerungen heranzuziehen und ihnen die kunstgemäße Form zu geben. Es wird von neuem der Gedanke erwachen, daß das Ziel der baukünstlerischen Gestaltung die Charakteristik ist, nicht aber das uniforme Kostüm, das aus der Rüstkammer der historischen oder der heimatlichen Stile geholt wird, um die Neuordnung des Lebens hineinzuzwängen. Damit ist nicht gesagt, daß uns die Schatzkammern der alten Kunst verschlossen bleiben müssen. Der künstlerisch Reife, der Selbstsichere, der mit der ganzen Erfahrung seiner Zeit Gewappnete, wird nie in Versuchung kommen, in jenen Schatzkammern einen gemeinen Raub auszuführen. Aber er wird dort vielleicht eines lernen, was uns heute am meisten fehlt, und worin uns die Alten zweifellos überlegen sind: maßvolle Größe. Darum werden wir uns grundsätzlich keinesfalls der alten Kunst verschließen. Denn wenn es eines gibt, das Altes und Neues in der Baukunst verbindet mit der Gültigkeit eines ewigen Gesetzes, so ist es das menschliche Geheimnis des Rhythmus und der edlen Proportionen. Wenn in München die aus allen Gegenden Deutschlands zusammenkommenden Hörer der Baugewerkschulen nichts als bajuvarische Heimatkunst lernen, und dann in ihre eigene Heimat zurückkehren, um nun in allen Gegenden Nord- und Mitteldeutschlands Stationsgebäude, Wächterhäuser, Bedürfnisanstalten in Form des bajuvarischen Bauernhauses hinzustellen, so gibt es gewiß viele Leute, die sich über diesen Sieg der „Heimatkunst" freuen. Wir in Österreich sind glücklicherweise noch nicht so weit. Wir zweifeln gar nicht daran, die Leser auf unserer Seite zu haben, wenn wir solchen „Lösungen" gegenüber die baukünstlerischen Grundsätze der Tektonik, der edlen Proportion, des Rhythmus sowie der organischen und technisch-stilistischen Gestaltung betonen, von denen es in erster und in letzter Linie abhängt, ob die Städte sich zu einem Kunstwerk vollenden oder nicht.

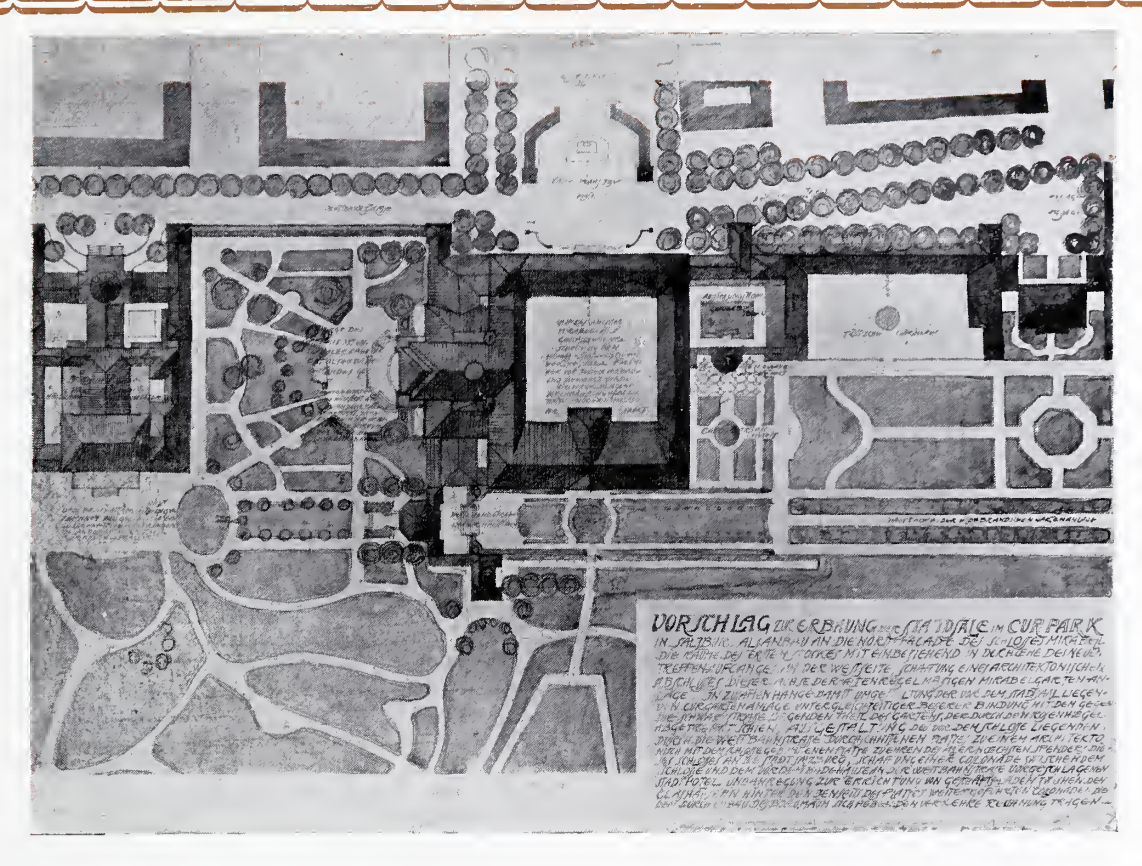
Der freundliche Leser wird wohl erkennen, daß es bei der heutigen Lage für eine Architekturzeitschrift nicht leicht ist, sich mit Erfolg und mit Ehren zu behaupten. Denn auch die Kunst ist nicht frei von Parteisinn, und vor allem ist sie nicht frei von Hemmungen der erwähnten Art, von einander widersprechenden Meinungen und Strömungen, die das Lager spalten. Es gehört Takt, Entschiedenheit und viel guter Wille dazu, den rechten Weg gemeinsam zu finden. Weil es sich um ein Gemeinsames handelt, sind wir auch auf den guten Willen unserer Freunde und Leser angewiesen, an den wir insbesondere appellieren müssen, wenn sich in einzelnen Fragen ein Meinungsgegensatz herausstellen könnte. In diesem Falle wollen wir nur daran erinnern, daß auch der gelegentliche Widerspruch den Wert einer Anregung enthält, und daß es für den Leser durchaus kein Ideal ist, in seiner Zeitschrift nur immer die eigene undiskutable Ansicht zu finden. Niemand kann die Ansicht aller zugleich haben. Am wenigsten kann es eine gut geleitete Zeitschrift. Es kann nur eine geringe Wahrheit sein, die von allen Majoritäten widerspruchslos hingenommen wird. Eine Zeitschrift, die nur dieses will, kommt langsam, aber sicher auf das Niveau eines Käseblattes herunter. Und das möchten wir im Interesse aller unserer Leser vermeiden.

Salzburg und Mirabell.

Diese Studie über die Anlage von Kurhaussälen im Mirabellgarten entstand infolge einer Nachricht von der in der Salzburger Stadtvertretung bestehenden Absicht, neben der großen Masse des Mirabellschlosses im Abstand von 15 m einen Kurhausneubau aufzustellen.

Zwar ist diese imposante Baumasse durch einen zerstörenden Brand zu Beginn des 19. Jahrhunderts der früheren reichen Silhouette beraubt, durch den stellenweisen Aufbau eines zweiten Geschosses vielfach entstellt worden. Auch erfuhr sie durch eine knapp vor dem Schloß vorbeigeführte Alleestraße eine schwere Beeinträchtigung. Dennoch darf Schloß Mirabell noch heute das Recht für sich in Anspruch nehmen, seine gesamte Umgebung zu beherrschen.

Diesen Gedanken zu beschützen und weitere wichtige sachliche Gründe waren die Veranlassung, dem Baugedanken der Gemeinde entgegenzutreten. Es ist ja klar: der Park, wie er sich heute voll gegen die Westbahnstraße wendet, würde total zerstört werden. Dann: das Aneinanderdrängen von Bauteilen, wie Mirabellschloß, zukünftiges Kurhaus und altes Badehaus, würde ein unerquickliches Gebäudekonglomerat bilden



(in welchem bewußte Kontraste, ein Hauptmittel künstlerischer Wirkung, unmöglich wären). Und schließlich noch die Gefahr, mit dem neuen Kurhaus im sogenannten Mirabellstil die ruhige, imposante Front des Schlosses vielleicht gar zu übertrumpfen.

Gerade das Gegenteil von all dem ist nötig, und muß geschehen, um der so wichtigen Masse des Schlosses, als der der zuerst vorhandenen, auch weiter ihre Bedeutung zu sichern. Allerdings mit anderen Mitteln, als die Disponierung der gegenüberliegenden Kirche zur Betonung der Schloßachse deren eines bildet.

Hat man die Absicht, den Stadtpark zu einem Mittelpunkt gesellschaftlichen Lebens zu machen, so werden die Säle so liegen müssen, daß sie, in den Garten mündend, gleich als Gartensäle mitbenützt werden können. Nach einer ursprünglichen, sofortigen Empfindung kommt dann vor allem die Hauptachse der beim Schloß vorbeiführenden alten Gartenanlage Hildebrands in Betracht. Dann müßte der aus einem Erdmaterialdepot entstandene Rosenhügel verschwinden. Der Endpunkt der Gartenachse ergibt den Ausgangspunkt für die Disposition des neuen Kurgebäudes. Anschließend zeigt sich die Möglichkeit einer Bindung mit dem alten Badehaus, das, ohne anspruchsvoll zu sein, doch liebenswürdig wirkt. Mit einiger Ausgestaltung entspräche es noch immer modernen Bedürfnissen. Es enthält außerdem gegen Osten Säle, die in Verbindung mit einem neuen Saalbau an der Auerspergstraße eine große Raumgruppe bilden könnten, wie sie bei gleichen Mitteln mit einem Neubau nie zu erreichen wäre.

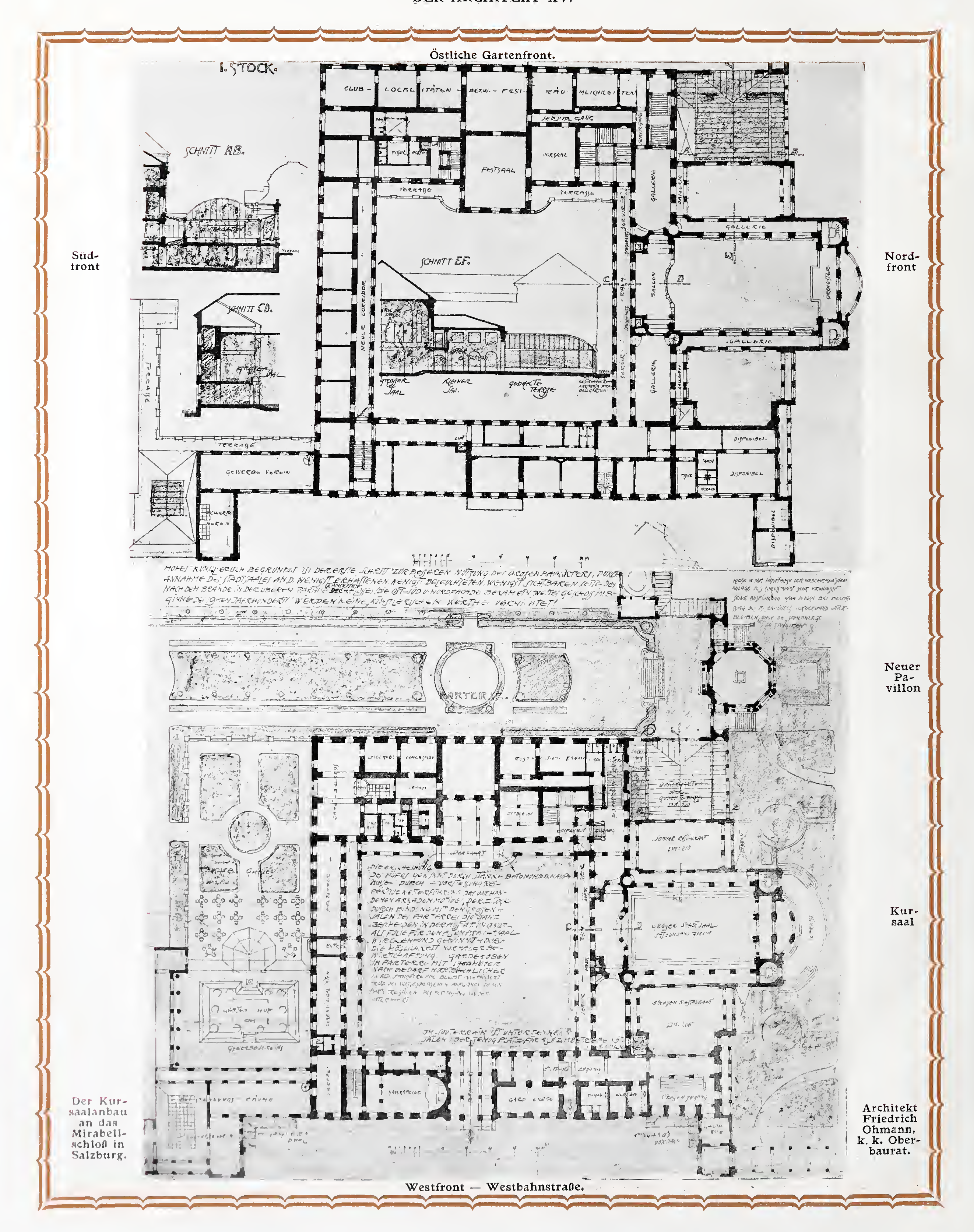
Das Mirabellschloß war als eine Art Sommerresidenz erbaut worden. Der Osttrakt gegen den Garten war für den Erzbischof bestimmt. Der Westtrakt gegen die Westbahnstraße enthielt die Kapelle und die Räume für verschiedene höfische Funktionäre. Diese beiden Flügel, von welchen der östliche zwei Stockwerke, der westliche aber bloß in den Risaliten zwei Wohngeschosse enthielt, waren einst nur durch zwei Galerien verbunden. Diese Galerien mit einer Trakttiefe von 5 m waren nie für Wohnzwecke bestimmt. Legt man heute jeder dieser Galerien die Breite eines Ganges im Hofe vor, so ergibt sich die Zugänglichkeit einer Reihe im nördlichen und südlichen Verbindungstrakt dadurch gewonnener Räume. Der Hof wird durch dieses beiderseitige Vorschieben der Mauer um je eine Achse schmäler, seine künstlerische Wirkung wird aber nicht im geringsten irritiert, eher gehoben.

Ganz erschreckend war nun jene Idee, die sich einst im Vordergrund zeigte, und die selbst von einzelnen Mitgliedern einer sonst ungemein verdienstvollen Behörde begünstigt wurde, gegen welche aber hier in heftigster Form protestiert werden muß — die Verlegung des neu zu projektierenden Saales in den großen Schloßhof, somit dessen völlige Verbauung. Die künstlerischen und praktischen Mißstände will ich gar nicht berühren. Ich bemerke nur, daß damit das einzige nach dem Brande nahezu vollwertig erhaltene Stück des Schloßbaues, nämlich der Hof, einfach vernichtet, aus der Welt geschafft wäre.

Vergleiche der heutigen Ansicht mit alten Kupferstichen des Mirabellschlosses zeigen die Veränderungen an Ost- und Westfront. Weiters, daß die Nordfront zur Zeit Hildebrands bis über das Parterre in einem durch die vorgelegten Bastionen gebildeten Graben versank. Damals benützte man die Bastion als Terrasse. Nach dem Brande wurde sie, um den Parterreräumen mehr Licht zuzuführen, abgegraben und an jene Stelle geschafft, wo sie heute den so unmotiviert situierten Rosenhügel bildet.

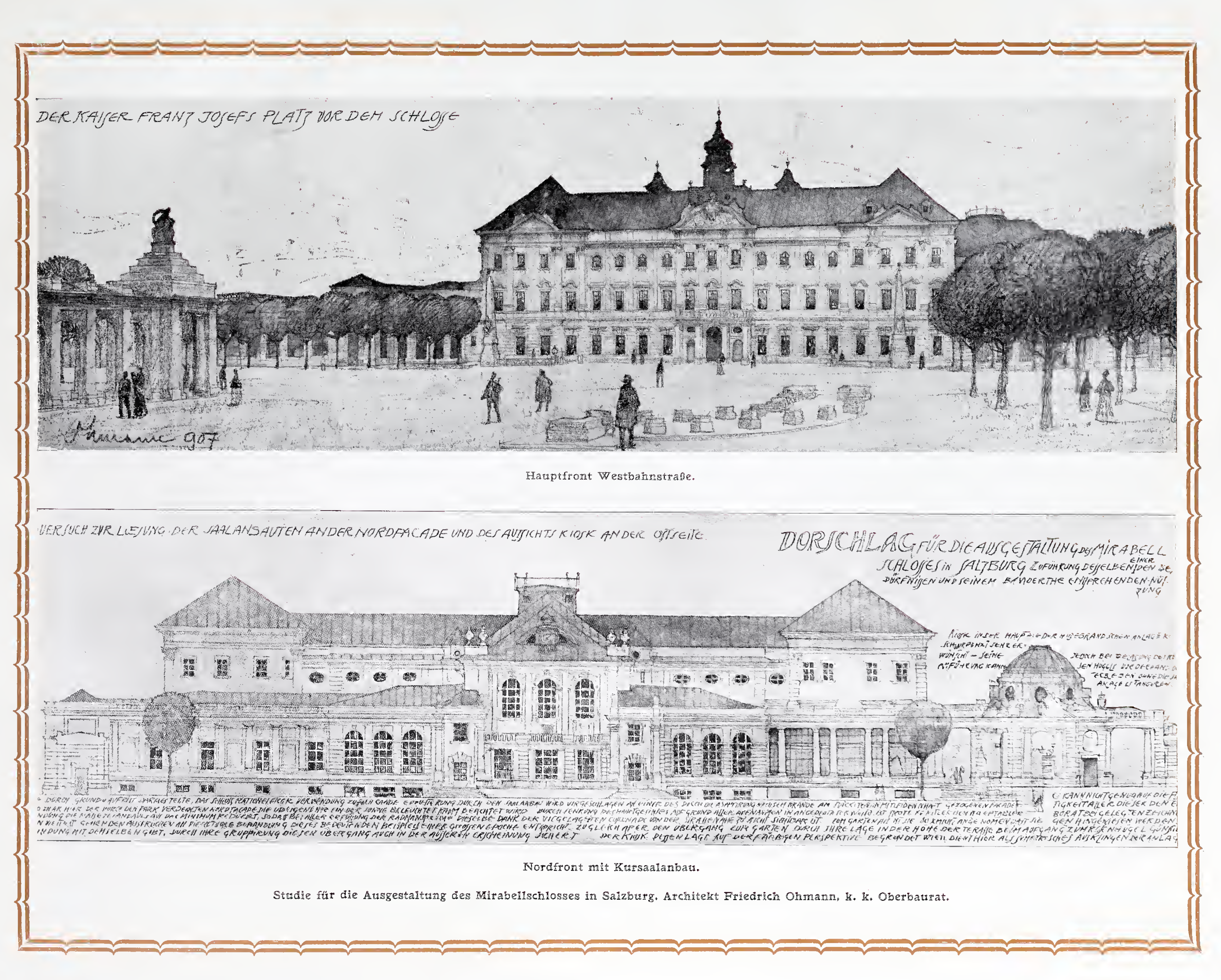
Sowohl Nord- als Südflügel, damals bloße Verbindungsgänge, enthielten im zweiten Stockwerk Oeil-de-boeufs, darüber ein vasen- und balustradengekröntes Beschlußgesimse, jedoch tiefer liegend als das Hauptgesimse. Später ersetzte man diese runden Luken durch die jetzigen zweiten Stockfenster und führte bei diesem Anlaß das Hauptgesimse ohne Unterbrechung rings um das ganze Gebäude.

Die Nordfassade enthält die wenigsten ursprünglichen Bestandteile, sie ist überdies nie von der Sonne beschienen, durch Bäume verdeckt, der unmittelbar anstoßende Teil des Gartens am wenigsten vom Publikum aufgesucht. Der ganze grandiose Bau repräsentiert weiters infolge der für wenige Zwecke verwendbaren Lage des Prachtsaales, der Treppe und der übrigen, im Galerietrakt eingestellten Räume ein brach daliegendes, totes Kapital. So gelangte ich auf dem Wege von anregenden Besprechungen mit dem überaus ortskundigen Salzburger Architekten Cecconi zur Idee, in diese große Baumasse durch rationelle und künstlerische Ausgestaltung einen praktikablen Kern zu legen und die alte Erscheinung zu neuem Glanz zu bringen. Durch Stagnation immer mehr in Verfall geratend, da schon die bloße Erhaltung eine große Last für die Gemeinde bedeutet, wird dieses Gebäude durch die ringsum hochragenden Bauten trotz seiner grandiosen



Der Kursaalanbau an das Mirabellschloß in Salzburg.

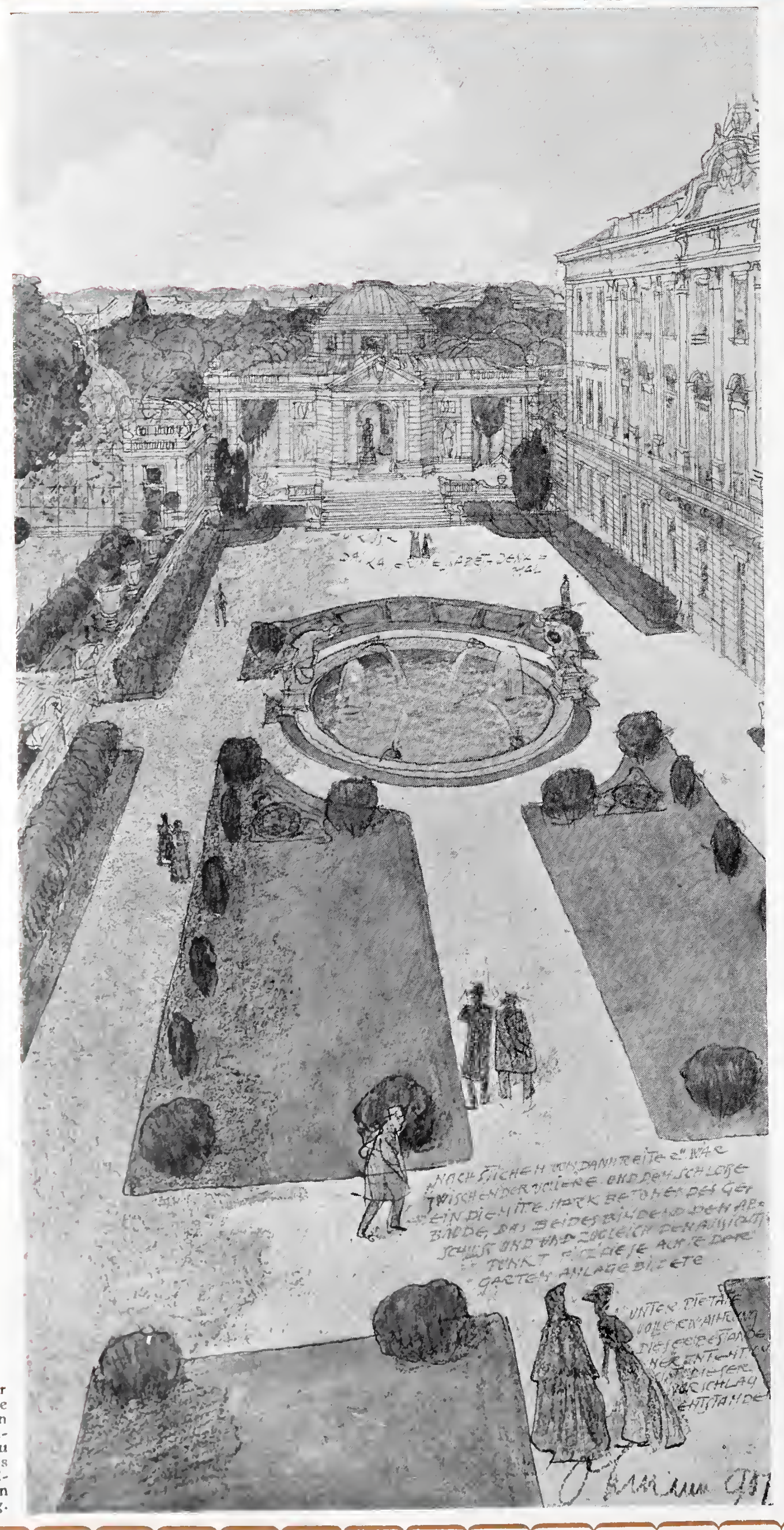
Architekt Friedrich Ohmann, k. k. Oberbaurat.



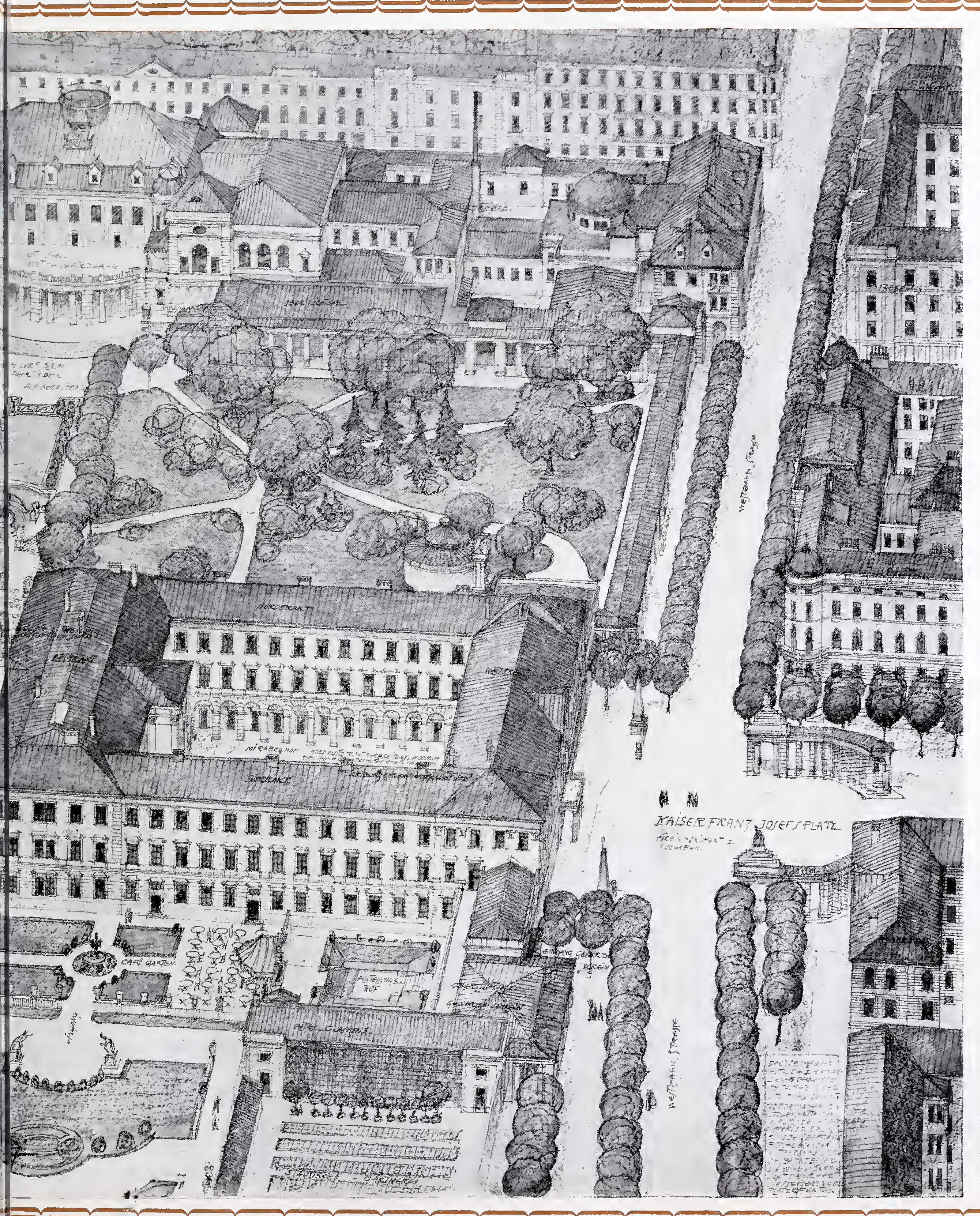
Hauptfront Westbahnstraße.

Nordfront mit Kursaalanbau.

Studie für die Ausgestaltung des Mirabellschlosses in Salzburg. Architekt Friedrich Ohmann, k. k. Oberbaurat.



Zur Studie für den Kursaalanbau an das Mirabellschloß in Salzburg.



Studie zu einem Kursaalbau im Anschluß an das Stadtbadehaus in Salzburg. Architekt Friedrich Ohmann, k. k. Oberbaurat.

Disposition unterdrückt. Bald wird nur mehr ein die Spuren vergangener Größe absichtlich suchendes Auge die Bedeutung dieses für Salzburgs Kunstgeschichte so wichtigen Bauwerkes herausfinden können.

In der Westbahnstraße ist heute Mirabell leider, dank der Fürsorge für die neugebaute Kirche, herabgedrückt zu einer gleichgültigen Fassadenfront in der dahineilenden Straßenflucht. Erst beim Betreten des Hofes erwacht das Bewußtsein, etwas Großartigem gegenüberzustehen, und der Austritt in den Garten komplettiert schließlich diesen Eindruck.

Ein Blick nach Norden aber läßt uns den anläßlich seiner Entstehung bereits erwähnten Rosenhügel als einen zusammenhanglosen Abschluß dieses prächtigen Prospektes empfinden. Man bedauert, daß hier ein anderer, gesteigerter Abschluß dieser grandiosen Gartenanlage niemals zur Ausführung kam.

Der Vergleich mit Kupferstichen alter Zeit bestätigt auch die Richtigkeit dieser Empfindung. Stets war hier ein bedeutender Punkt geplant, worüber zwei augenscheinlich von Hildebrand selbst herrührende Vorschläge existieren. Der eine zeigt einen pavillonartigen Schloßanbau in der Höhe der alten Bastion, durch vorgelegte Freitreppen mit dem tiefer liegenden Gartenparterre in Verbindung gebracht, der andere einen bloßen Gartenpavillon im Niveau des Schloßparterres.

Ganz selbstverständlich bildet wieder diese Achse, diesmal in Verbindung mit der untergeordneten Nordseite des Schloßgebäudes, den Ausgangspunkt für die Situierung des Kursaales. Diese meine zweite Idee beabsichtigt, durch einen Anbau an das Schloß dieses wieder zu einem lebendigen Mittelpunkt zu machen, ihm wieder neue Bewegung zuführend. Die Senkung des Galerietraktgesimses aus der jetzigen auf seine frühere Höhe eröffnet die Möglichkeit, an das alte Gebäude organisch anzuschließen. Der Saalbau wird auf ein Minimum an Masse reduziert und das Schloß bleibt als unumschränkte Dominante erhalten.

Aus dem neuen Saal gelangt man über die Rosenhügeltreppe direkt in den Garten; anderseits verbinden eine zweite Treppenanlage und eine Galerie mit den im ersten Stock liegenden alten Prachtsälen, die trotzdem jederzeit gänzlich separiert für sich verwendet werden können.

Natürlich ist diese Saalanlage nur in maßvollster Behandlung ausgeführt zu denken, so daß weder die Erscheinung der alten Treppe noch die des oberen Saales in der Nacheinanderfolge des Durchschreitens in ihrem Werte herabgedrückt werden. Im Gegenteil, sie müssen als rauschender Akkord, als majestätisches Ausklingen der gesamten inneren Anlage deutlich und wirksam empfunden werden können.

Die Erscheinung des Gebäudes in der besonders wichtigen Westbahnstraße wurde in beiden Fällen der Anordnung des neuen Saalbaues mit größter Gewissenhaftigkeit überlegt. Vor der Fassade des alten Schlosses ist vor allem durch Hinwegräumung der Allee an dieser Stelle ein freier Platz geschaffen. Durch Anlage von Arkaden entlang der Straße beiderseits des Schlosses wurde eine ruhige, bescheidene Umgebung gesichert und gleichzeitig damit eine Vorbereitung für Mirabell als dem Mittelpunkt des ganzen Viertels geschaffen.

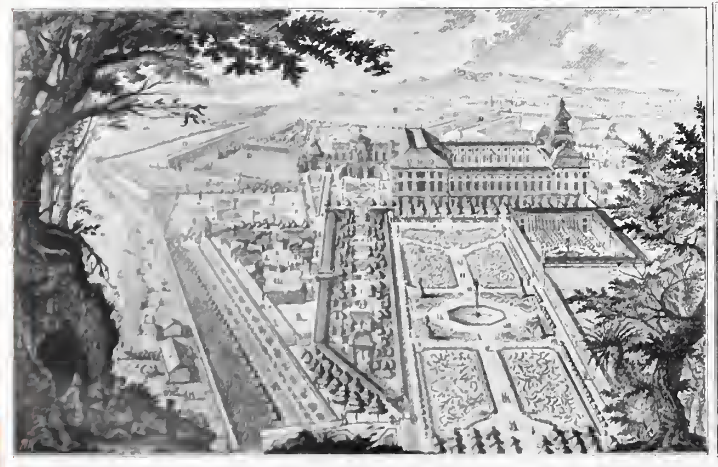
Noch wäre schließlich die Frage zu behandeln: Wie weit gilt die Forderung, ein Bauwerk als Kunstdenkmal vergangener Zeit unberührt stehen zu lassen, wie weit kann man der nach vielen katastrophalen Irrungen erwachten Erkenntnis von der Erhaltung alter Denkmale gerecht werden?

Man muß endlich prinzipiell einen Unterschied machen zwischen purifizierendem Restaurieren, welches den stilistisch einheitlichen Klang suchte, und dem bloß erhaltenden Restaurieren, das, gleich tolerant gegen jede Kunstepoche, keines ihrer Zeichen zu verwischen trachtet, welcher Vorgang heute als der zweifellos natürlichere erscheint.*)

Die Gruppe derjenigen Denkmale, die nach ihrer Vollendung keiner expansiven, praktischen Ausnützung unterliegen, sind genau zu trennen von jenen Gebäudegruppen, welche durch ihre Lage und ihren Bauwert gezwungen sind, ihre Benützbarkeit den wachsenden Bedürfnissen anzupassen. Solche sind natürlich einer fortgesetzten Umgestaltung unterworfen. Ein Beispiel der letzten Art bietet Mirabell. Bis zum Zeitpunkt, da der Monarch es der Stadt schenkte, war seitens des Hofes nie das Verlangen nach einer weitergehenden Benützung des Schlosses bemerkbar gewesen. Diesem Umstand verdanken wir, daß Mirabell, soweit nicht der Brand und einige schüchterne Adaptierungsversuche eingriffen, als Torso doch noch so viel behielt, um die einstige Schönheit ahnen zu lassen. Als besonders gut erhalten dürfen Hof, Treppenhaus, die Wände des großen Saales, manche Stuckdecken gelten, die jedes einzeln für sich entzückend wirken, die Ostfassade bis auf die Giebelbekrönung und die Westfassade mit Ausnahme des Stockwerkaufbaues zwischen den Risaliten, Giebel und Turm. Anders verhält es sich mit der Süd- und Nordfassade, deren diverse einschneidende Veränderungen schon geschildert wurden.

Keinesfalls enthalten die Fassaden, ausgenommen die Ostseite, eine in sich abgeschlossene Schönheit, das heutige Gebäude in seiner Gesamtheit wohl auch nicht. In dieser Richtung existiert kein Grund, auf eine ertragsversprechende Ausgestaltung zu verzichten. Im Gegenteil, eher darf gerade der jetzige Zeitpunkt als günstig gelten, um dieser Frage näherzutreten, heute, da wir uns zu einer gleichmäßigen Schätzung aller Kunstepochen durchgerungen haben, diesbezüglich vielleicht sogar an einem Höhepunkt angelangt sind. Wir dürfen es heute viel eher als vielleicht vor 20 Jahren, als solches Verständnis erst zu dämmern begann. Wir nähern uns heute solchen Kunstwerken mit so viel Respekt und Bescheidenheit, weil es uns gelungen ist, sie zu studieren, ihre künstlerischen Absichten, ihre Ausdrucksmittel, ihre Effekte kennen zu lernen. Deshalb dürfen wir uns, ohne die großen Vorgänger zu verletzen, eher neben sie stellen, stets aber ihnen mit aller Bescheidenheit in allem den Vorrang lassend. Ohmann.

*) Ein famoses Beispiel für die letztere Gesinnung zeigt die rücksichtsvolle Behandlung, welche die alte Universität in der Ludwigsstraße in München bei dem jetzt notwendigen Um- und Zubau erfährt. Dieser Vorgang birgt ein Stück Kultur in sich, das uns unter den jetzigen Verhältnissen noch lange unerreichbar bleiben wird.





Südfront.



Westfront.

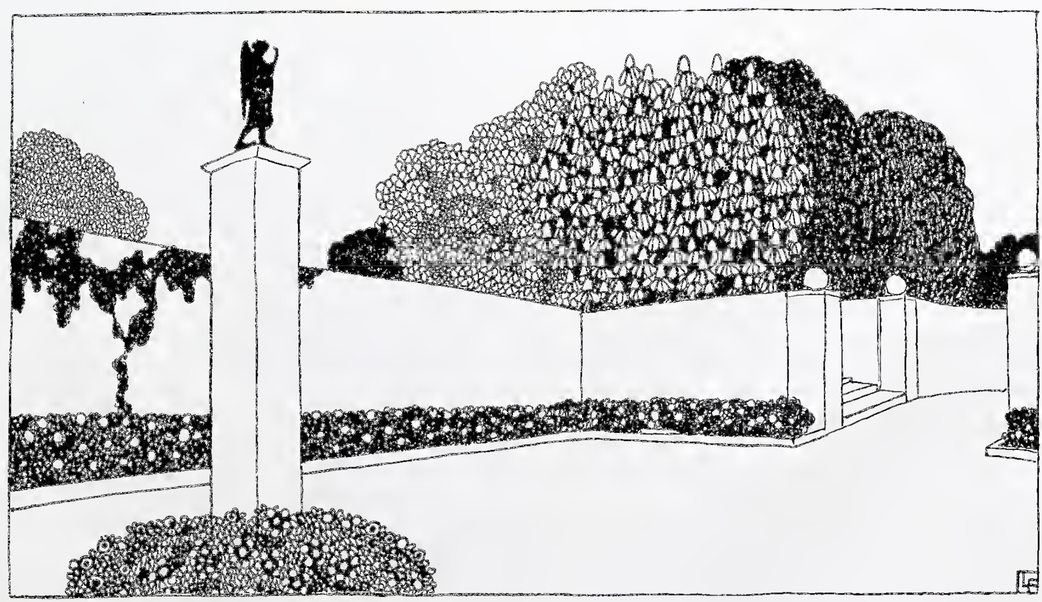
Mirabell-Garten und -Schloß im XVIII. Jahrhundert.

Wie ich in der Urania vortrug und einige Wünsche für den neuen Bau.

Von Joseph Aug. Lux.

Die Urania ist ein Hör- und Rederaum. Wäre es darum nicht nützlich, im Interesse des Neubaues einmal den Redner zu fragen, welche Erfahrungen er in bezug auf den Raum gemacht und welche Wünsche er für die neue Architekur hat? Ich weiß nicht, ob man daran gedacht hat, die Bedürfnisse des Redners in Betracht zu ziehen; es wäre das Normale, wenn es nicht geschehen ist. Man fragt ja auch bei dem Neubau eines Theaters nicht den Schauspieler, obgleich nicht zu bezweifeln ist, daß bei Anhörung der verschiedenen Funktionäre, die das neue Heim wohnlich finden sollen, ein sehr großes und beachtenswertes Material für den Architekten zustande käme. Wenn ich auch nicht um die Mitarbeit an der neuen Urania gebeten worden bin, so will ich dennoch aus gemeinnützigem Interesse meine Beobachtungen und Wünsche den Erbauern des neuen Hauses zur Verfügung stellen.

Auf den zahlreichen Vortragsreisen der letzten paar Jahre habe ich die Bekanntschaft der verschiedenartigsten Säle gemacht und den Einfluß konstatieren können, den der Raum auf den Redner und seine Leistung ausübt. Fast jeder Raum hatte mir etwas zu sagen, indem er entweder meine Stimme hob, mir das Gefühl der Freiheit und der Leichtigkeit einflößte, die Sicherheit, daß meine Gebärde und meine Stimme an den Hörern nicht vorübergehen werden, daß es mir gelingen könne, sie in einen geistigen Bann zu ziehen und festzuhalten und daß ich nicht ermüden werde, wie es der Fall sein könnte, wenn ich durch die Größe des Raumes oder durch mangelhafte Akustik zu allzu lautem Sprechen angestrengt und physisch erschöpft würde. Oder es traf von allem das Gegenteil zu. Die erwähnten günstigen Umstände fanden sich höchst selten vereinigt. Der gegenwärtige Raum der alten Wiener Urania gehört leider nicht zu den günstigen Ausnahmen. Als ich im vorigen Winter dort vorzutragen hatte, beschäftigte mich recht lebhaft die Hoffnung auf das neue Haus, und ich vergegenwärtigte mir alle Merkmale, die dem Neubau nicht zum Muster dienen sollen. Ein kalter Regen peitschte an jenem Abend nieder. Mit triefendem Regenschirm, in Galoschen und nassen Überkleidern mußte ich durch den halbgefüllten Vortragssaal hindurch, um in die kleine Rumpelkammer zu gelangen, die als Warteraum für den Vortragenden dient. Die ungemütliche frostige Stimmung des regnerischen Abends war bis in den Saal gekrochen, sie hing an den Leuten, die gelangweilt und gähnend dasaßen indessen sich langsam der Saal füllte mit Menschen, die eher das Aussehen hatten, als sollten sie bei schmutzigem Wetter zu einem Begräbnis zusammenkommen, denn einen künstlerischen Abend zu feiern. Ich konnte diese Stimmung nicht überwinden, als ich an das Rednerpult trat. Der ganze Saal hatte, was die Farbe betrifft, ein schmieriges Aussehen, ein undefinierbares erdiges Gemisch von Grau, Braun und einem stumpfen Violett schien vorzuherrschen. Es kann sein, daß die Farben anders aussahen, aber das war die Impression. Dazu kommt das unfestliche Aussehen der Leute, ein trübes, schwärzliches Allerlei. Die Beleuchtung, Gas- oder Glühlicht, konnte über diese stumpfen Farben nicht Herr werden. Es war, als ob Öllämpchen brennen würden, mißlaunige, jeder Festlichkeit abholde, griesgrämige, in Qualm halb erstickte Öllämpchen. Das kümmerliche Gefühl beschlich mich, in einem Vorstadtzirkus, einer Jahrmarktbude zu stehen, in einem eilig aufgestellten Zelte oder Bretterhaus, wo es an schlechten Tagen nicht gelingt, die Trübseligkeit eines ungnädigen Himmels von dem provisorischen Geviert fern zu halten. Bestärkend für diesen Eindruck waren die aufdringlichen marktschreierischen Ornamente an den Pfeilern des Saales, die irgendeine ordinäre Symbolik auszudrücken hatten und die allgemeine Stimmungslosigkeit zu steigern beflissen waren. Ich will ja zugeben, daß alles um einen Grad besser ist, als es aussah; ich kann aber behaupten, daß der Gesamteindruck, den ich empfing, deprimierend war, und auf den Eindruck kommt schließlich alles an. So verlief der ganze Abend ohne Erhebung, schwunglos, nüchtern und sachlich wie ein Bericht. Es soll mich freuen, wenn meine Zuhörer eine andere Meinung davongetragen haben. Hier aber kommt nur der Redner zur Sprache, der das Bleigewicht dieser formalen Depression fühlte, die Uneignung des Raumes, Stimme und Bewegung des Redners maßvoll aufzunehmen und Sprecher und Hörer über den Alltag zu erheben, so daß man vergessen konnte, daß draußen ein scheußliches Hundewetter ist. Ist daran nicht der Redner selbst schuld? Liegt es nicht an seiner Ohnmacht, wenn die Zuhörerschaft nicht fortgerissen wird, gleichsam von starken Fittigen erhoben, um dem Flug des Genius zu folgen? Zweifellos. Aber wenn einen Abend lang von Kunstmöglichkeiten die Rede ist und es erwacht nicht das Gefühl für den

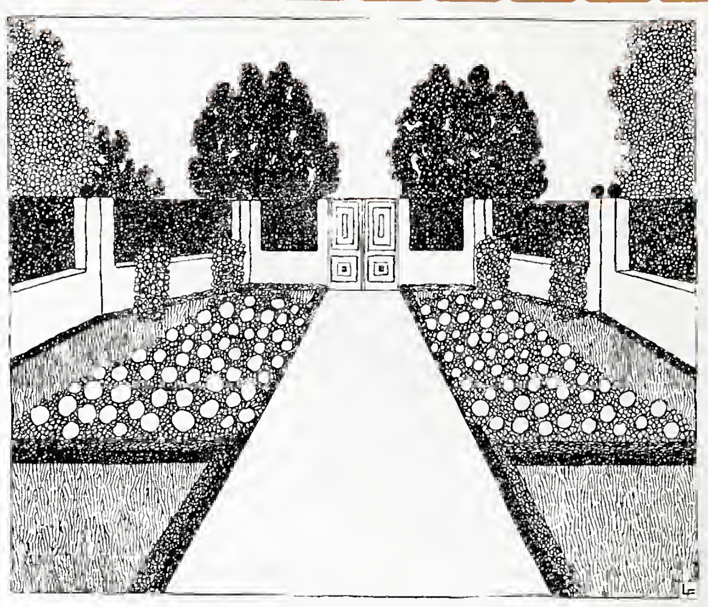


Architekt Franz Lebisch.

Mißklang, in dem solche Worte und eine solche Umgebung zu einander stehen, dann haben die Leute keinen Sinn für die Komik. In dieser Situation schläft der Genius des Redners, wenn überhaupt der Redner einen hat.

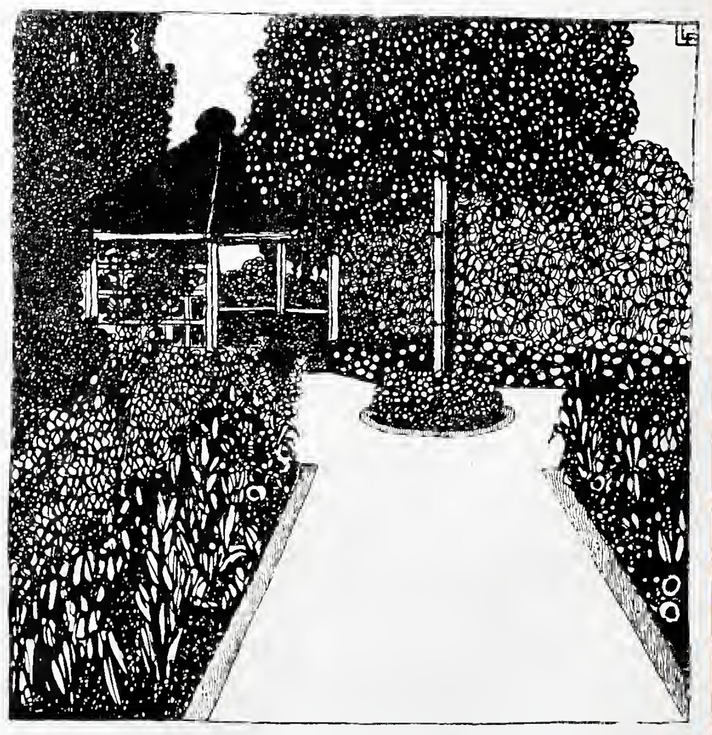
Man muß allerdings zugeben, daß dieser Zustand ein Provisorium ist und daß man die Verdienste des hochansehnlichen Institutes nicht im Entferntesten messen darf. Wenn ich nun gerade das Unwürdige dieser Verhältnisse hervorhebe, so geschieht es in der Absicht, zu nützen und Lehren zu ziehen, die bei der bevorstehenden Änderung dienlich sein können. Und darum muß ich außer den ästhetischen auch praktische Unzukömmlichkeiten hervorheben, unter denen der Redner und wahrscheinlich auch sein Publikum unbewußt zu leiden haben. Der Sprecher sitzt an seinem Pult seitlich von der Bühne, wo sich die Bilderprojektion vollzieht, die eigentlich direkt hinter seinem Rücken steht. Ich habe diese Anordnung als lästig empfunden, weil die notwendige Kontrolle der Bilderscheinung nicht ohne direktes Umwenden möglich war. Der Lichtbildervortrag bedeutet für den Sprecher insofern eine Komplikation, als dieser sowohl mit seinem Publikum als auch mit seinen Bildern im Kontakt bleiben soll, was auf die genannte Weise ziemlich erschwert erscheint. Zudem ergibt sich sehr leicht die Erfahrung, daß in einem Raum von Rechtecksform der Redner am verständlichsten bleibt, wenn er in der Richtung der Diagonale spricht.

Ich folgere aus diesen Erfahrungen meine Wünsche für den Neubau. Ich denke mir einen Saal, der nicht allzu groß ist, damit ihn die Stimme ohne Anstrengung ausfüllen kann, die selbst im gewöhnlichen Sprechton noch gehört zu werden vermag. Die Bühne oder der Raum, der die Lichtbilder auffängt, muß natürlich senkrecht zur Achse des Zuschauerraumes, also im geraden Gegenüber des Publikums angeordnet sein, wogegen das Podium des Sprechers mit dem Pult in einem Halbrund senkrecht zur Diagonale steht, so daß der Redner Publikum und Projektionsbilder zugleich beherrschen kann. Dieses Rednerpodium soll sich in der Steigung eines Winkels von 45° zu beiden Seiten des Projektionsbildes befinden. Es scheint mir sehr wichtig, wenigstens von meinem persönlichen Standpunkt, daß das Podium reichlich bemessen sei und mit der breiten Rampe vor dem Projektionsbild in einem ununterbrochenen Oval zusammenhänge, weil es oftmals notwendig wird, nahe an das Bild heranzugehen und Erklärungen mit direkten Fingerzeigen zu geben. Jedenfalls soll an eine gewisse Variabilität des Podiums inklusive Rampe und namentlich an eine ziemliche Bewegungsfreiheit des Redners gedacht werden. Kein festgemauertes Pult; zwei bequeme Lehnstühle, einer an dem Vorlesetisch, so daß der Redner, wenn er aus sich herausgeht, seinen Platz oder seine Stellung wechseln kann, ohne Gefahr zu laufen, bei einer unwillkürlichen Bewegung von dem Podium herabzufallen, das sehr häufig allzu eng bemessen ist. Der Zuschauerraum soll sich nach der Bühne hin leise senken, so leise, daß es weder optisch noch in irgendeiner anderen fühlbaren Art stört, aber immerhin den weiter hinten Sitzenden den Blick auf das ganze Podium freigibt. Denn es ist nicht zu wünschen, daß der Redner allzu hoch über seinem Publikum steht. Die allzu große Erhöhung und Entfernung verringert die Intimität des Kontaktes mit dem Publikum, und gerade diese Intimität ist es, auf die der gewandte Sprecher großen Wert legt. Eine seitliche Galerie möge vermieden werden. Und dann sei nicht darauf vergessen, daß die Farbe ein wichtiges Architekturelement ist, und daß es für einen öffentlichen Vortragssaal im Interesse der Helligkeit und der Freundlichkeit wünschenswert erscheint, daß er möglichst viel Weiß enthalte, daß hinaufgeschmierte tote Plastik ästhetisch und plastisch als eine Hemmung empfunden werden muß und daß jeder Versuch einer zu diesem Zwecke eilig erfundenen Symbolik schon nach kurzer Zeit starr, fratzenhaft und lächerlich aussieht. Enthaltsamkeit sei Grundsatz in der Ausschmückung. Dagegen möge in der Qualität der Materialien nicht gespart werden. Marmorwände bis zur Manneshöhe würden sich empfehlen, damit die Mauern nicht abgeschmiert oder gar bekritzelt werden können und stets ein glattes, glänzendes Aussehen bewahren. Überhaupt möglichst wenig Fugen und Unebenheiten, keine Rosetten, keine Metallverzierungen oder sonstige Anhängsel, die als Schmutz- und Staubfänger fungieren können. Der Saal soll lediglich schön sein durch den



Architekt Franz Lebisch.

Rhythmus seiner Proportionen. Auf die kommt es wesentlich an, wenn das Gefühl der Gehobenheit und des Entrücktseins von dem Alltagsleben erwachen soll. Ich kann mir wohl denken, daß die Wände durch hohe Nischen gegliedert werden können, durch Nischen, die zur Aufnahme von sehr schöner Plastik bestimmt sind. Ich wage es aber nicht, diesen Vorschlag zu machen — wegen der Plastik. Es wäre fürchterlich, in den Nischen realistische Porträtplastiken anzutreffen, ein ödes Kollegium von Professoren, die in der Regel ganz gelehrt sein mögen, die aber zu Hause bleiben sollen, wenn es gilt, der Schönheit zu huldigen. Antinous ist mir lieber. Man kann aber die Nischen außerhalb des Händebereiches zur Aufnahme von blühenden Pflanzen bestimmen, mit starkem Rot und Gelb, weil die kräftige Farbe, gut verteilt, in dem feierlichen Weiß sehr wohl tut. Oder man kann bunte figurale Keramik hineinstellen, wenn sie groß genug hergestellt werden kann. Man ist ja gegenwärtig hin-



Architekt Franz Lebisch

Projekt für die Stiftung „Heilstätte und Heim für Lupuskranke“.

Nach dem Entwurfe von Professor Otto Wagner, k. k. Oberbaurat.

Aus dem Zusammenwirken aller maßgebenden Faktoren ist die Raumdisposition entstanden, welche in der Außenerscheinung voll zum Ausdruck kommt.

Die nach Süden liegenden Räume für die Kranken weisen die Neuerung auf, daß nebst der Ordnung nach Geschlechtern und Alter die Zahl der in einem Raume untergebrachten Kranken möglichst gering ist, um auch diesbezüglich der Individualität der Kranken Rechnung zu tragen.

Tiefe Trakte mit gegenüberstehenden Betten wurden nicht nur aus ökonomischen, sondern auch aus dem Grunde vermieden, damit der Kranke nicht gezwungen sei, in das Licht zu blicken.

Die Fensterachsen sind mit der Distanz der Betten in Relation gebracht.

Die Ambulantenbehandlung, weitaus der reichste Teil der Inanspruchnahme des Gebäudes, spielt sich gänzlich abgesondert im Hochparterre ab. Für die ambulanten Kranken besteht ein geräumiger Wartesaal mit Garderoben für zirka 100 Personen. Der Belichtungssaal (zur Finsenbehandlung), welcher sechs große und mehrere Einzellampen enthält, liegt gegenüber dem Haupteingang als eigener Anbau an der Ostseite des Mittelbaues ohne Obergeschoß.

Im Hochparterre sind noch untergebracht je ein Verbandraum für Männer und Frauen, ein verdunkelbarer Raum für Schleimhauttherapie, gleichzeitig für Radium- und Uviolbehandlung, das Vorstandszimmer, Ärztebibliothek, ein mikroskopisches, ein bakteriologisches und ein chemisches Laboratorium.

Im ersten Stocke befindet sich an der Westseite des Mittelkorridors je ein Speisesaal für Patienten, Schwestern und Ärzte samt Nebenräumen. An der gegenüberliegenden Seite des Korridors liegt das oberhalb des Belichtungssaales befindliche Dach, woselbst Sonne- und Freilichtkuren vorgenommen werden.

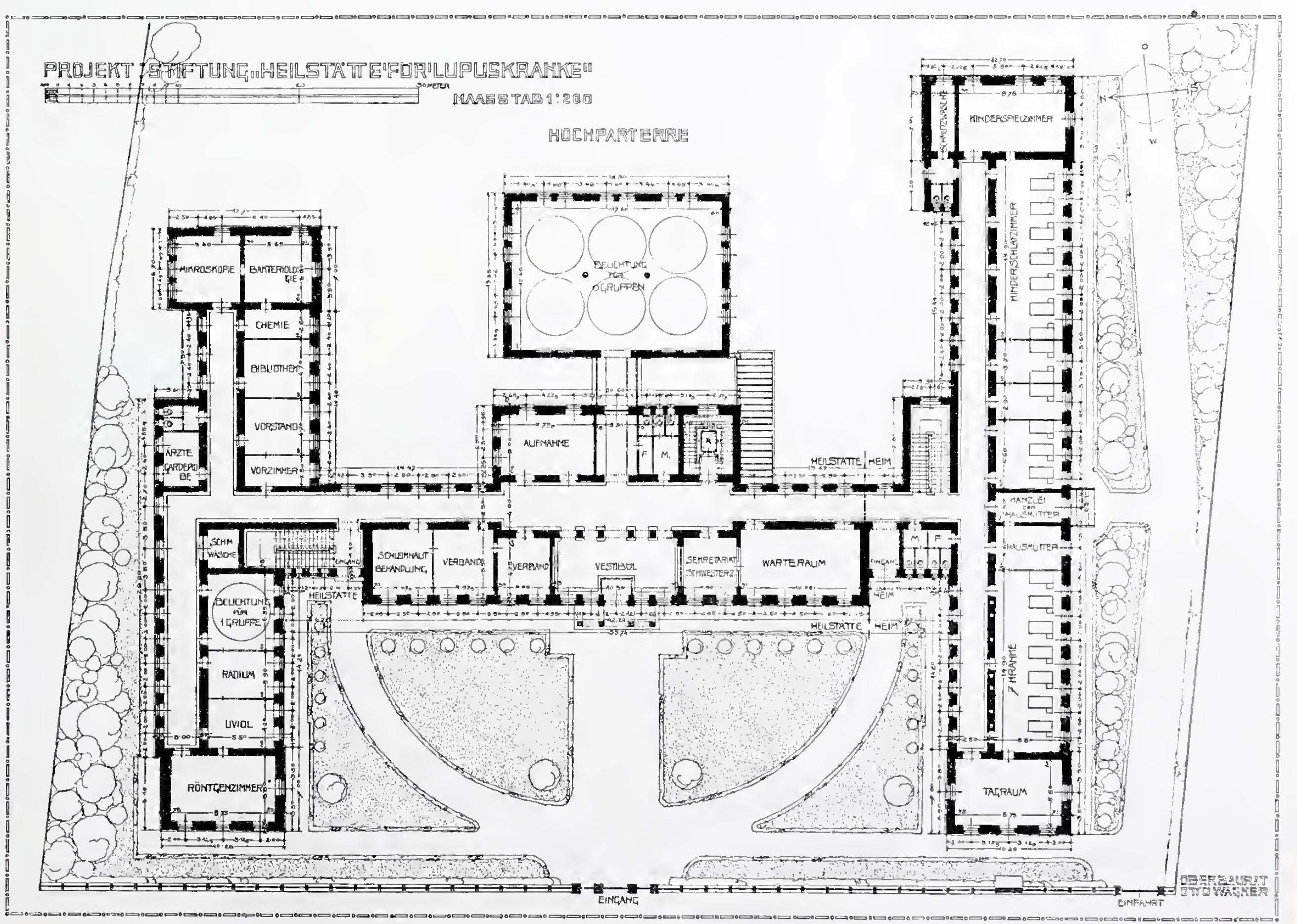
Im Nordtrakt des ersten Stockes ist ein Raum für 20 stationäre Kranke, welche teils in einzelnen, teils in mehrbettigen Räumen untergebracht sind. Am östlichen Ende dieses Traktes befindet sich der Operationssaal mit allen Nebenräumlichkeiten.

Im zweiten Stockwerke im Mitteltrakt sind Wohnungen für vier Ärzte, im nördlichen Seitentrakt, vollständig separiert, die Wohnräume der Pflegeschwestern.

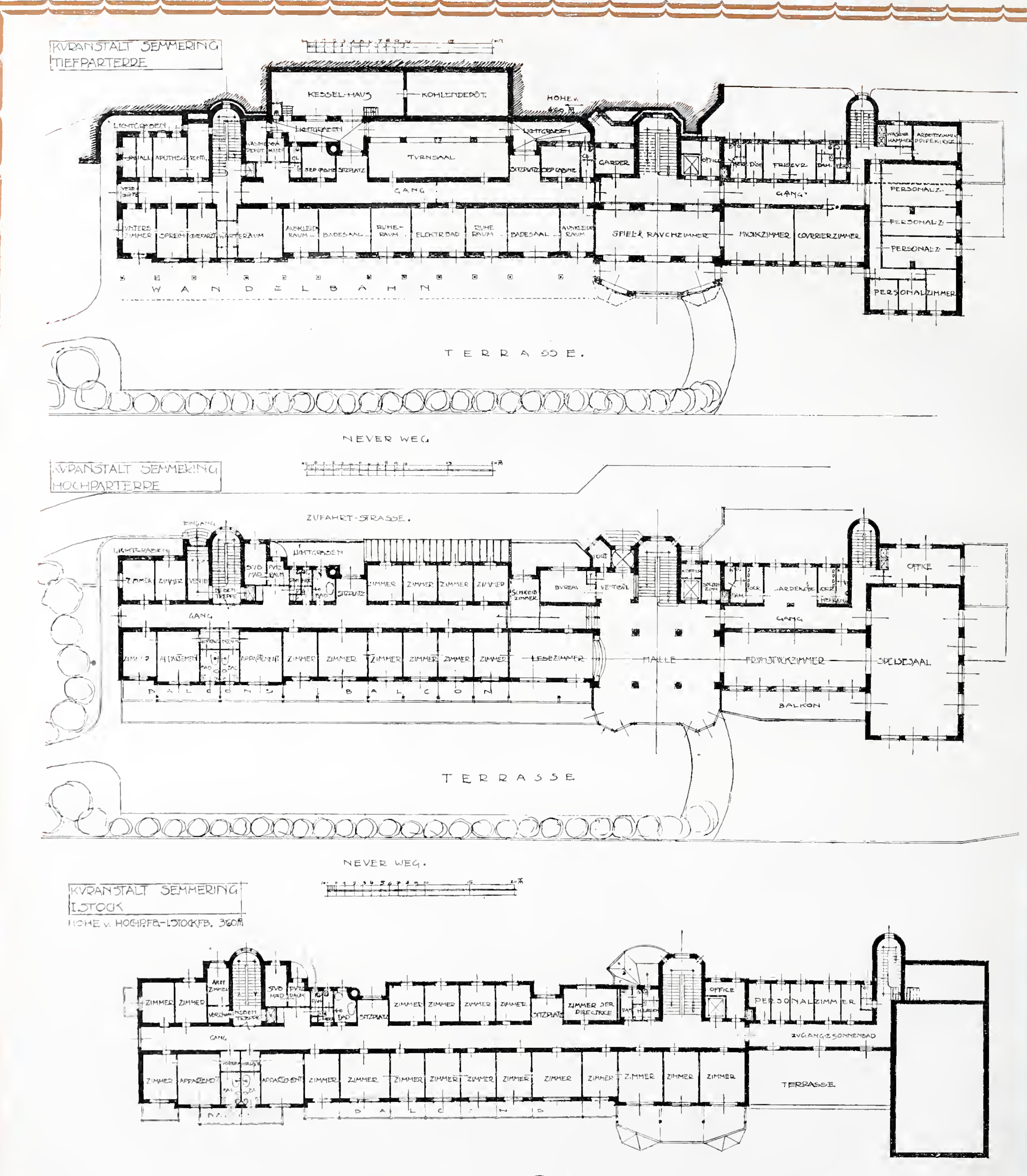
Im Südtrakte ist das Lupusheim untergebracht, welches in allen drei Stockwerken Räume für 60 Betten samt dazugehörigem Tagraum enthält. Im Hochparterre ist die Kanzlei und die Wohnung der Hausmutter, in den Stockwerken je ein Zimmer für eine Aufseherin. Das östliche Ende jeder Etage ist für Kinder eingerichtet. Im Tiefparterre unterhalb des Belichtungssaales befindet sich die Badeanstalt.

Mit Rücksicht auf die exponierte Lage ist die äußere Durchführung in Terra nuova mit wenige einngelegten, 2 cm starken tiefblauen Glasplatten als Dekor geplant, wobei beabsichtigt ist, dem Bauwerke eine möglichst lange, reparaturfreie Dauer zu sichern und demselben ein heiteres, adrettes Aussehen zu verleihen.

Durch letzteres soll bei den ankommenden Kranken oder bei den sie zuführenden Personen das erhebende Gefühl erweckt werden, daß die Kranken darin gut aufgehoben sind und ihnen dort Heilung wird.



Situation „Heilstätte und Heim für Lupuskranke“. Architekt Otto Wagner, k. k. Oberbaurat.

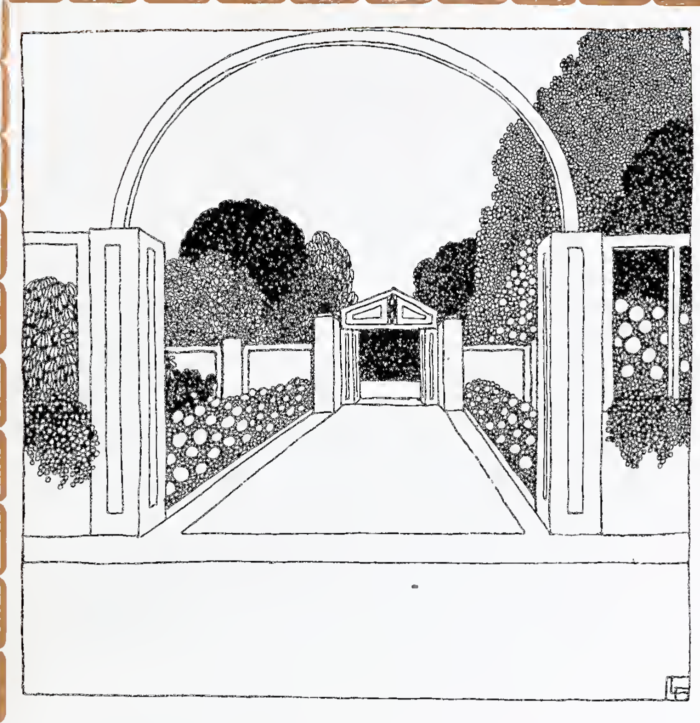


Kuranstalt Semmering.

(Auf den Gründen der Villa „Meran" des weiland Herrn k. k. Baurates Ritter v. Neumann am Semmering.)

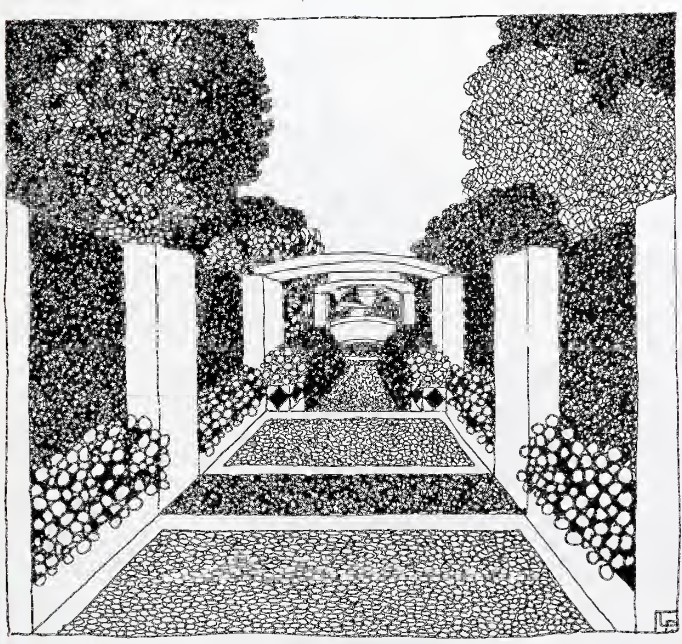
Die Erkenntnis von dem hohen gesundheitlichen Werte des Hochgebirges, besonders auch als Heilmittel zahlreicher und sehr verbreiteter Krankheiten, hat sich, nachdem dieselbe schon seit Dezennien viele Höhenkurorte (Davos, St. Moritz, Leysin etc.) zu ungeahntem Aufschwung gebracht hat, endlich auch in allen anderen europäischen Ländern, besonders Deutschland und Österreich allgemeine Anerkennung verschafft. Alljährlich pilgern Tausende von Heilungsuchenden nach den genannten Kurorten. Sonderbarerweise haben wir nämlich, obwohl unser Österreich so reich an Gebirgen ist, geradezu keinen einzigen Ort, der annähernd die erforderlichen Eigenschaften und Einrichtungen für derartige Kranke hätte.

Es ist dies um so auffallender und bedauerlicher, als (ganz abgesehen von den großen, durch vieljährige Erfahrungen bestätigten und allgemein von allen Ärzten an-



Architekt Franz Lebisch.

sichtlich der farbigen Keramik in Wien gut bestellt. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich an einen Vortragssaal, den Peter Behrens in Hagen durchgebildet hat. Die Harmonie der Verhältnisse ist dort überwältigend schön. Ein rhythmischer Gleichklang geht dort durch den Raum, der sich von den Holzfüllungen des Gestühles zu den Kassettenteilungen des Frieses, zur Hängeanordnung des Lusters und bis zur Gliederung der Decke erstreckt, alles in einer rhythmisch empfundenen Einheit gebunden, so daß irgendein protziger Knalleffekt überflüssig erscheinen konnte. Erhebung und Konzentration war in dem Saal seiner Bestimmung gemäß ausgedrückt. Soviel ich mich erinnere, war die Raumform ein hohler Würfel, dem ein Halbzylinder zur Aufnahme des halbrunden Rednerraumes angegliedert war. Die Decke bildete eine ziemlich flache Kuppel.



Architekt Franz Lebisch.

Vom Standpunkt des Redners habe ich noch den Wunsch zu äußern, daß der Vortragende seinen Warteraum von den Gängen aus erreicht und nicht durch den Zuschauerraum hindurch muß. Diese Loge soll durch eine Verbindungstür direkt mit dem Podium kommunizieren, denn es macht immer einen halblächerlichen Eindruck, wenn der Redner von außen sein Pult erklettern muß. Über die gebotene Weitläufigkeit der Kleiderablagen, der Couloirs, der Erfrischungsräume oder der für den Cercle bestimmten Säle möge das Ingenium des Erbauers und seine Berater entscheiden. Ebenso über zweckmäßige Anordnung der Bureaus, der Direktionszimmer, Laboratorien, Versuchsräume, Sitzungszimmer, photographische Ateliers auf dem Dachboden, Archive und Materialsammlungen etc. etc. Das ganze Gebäude sei ein Mikrokosmus, ein höher organisiertes Lebewesen, das alle Organe in vollkommener Ausbildung besitzt. Es kommt nicht darauf an, daß es dem Barockstil oder irgendeinem anderen Stil angepaßt sei, denn die Stilfrage kann da sehr leicht zur Zwangsjacke werden. Es kommt vielmehr darauf an, daß es wie ein biologisches Kunstwerk aus innerer, klar erkannter Notwendigkeit wachse. Das ist mein Wunsch!

Prämiierung von Wohnhausfassaden.

Die Gesellschaft österreichischer Architekten hat im Februar des Jahres 1904 an den Bürgermeister der Gemeinde Wien durch den damaligen Präsidenten der Gesellschaft Herrn Professor George Niemann und Herrn Oberbaurat Julius Deininger eine Eingabe überreicht, deren Inhalt im nachstehenden wiederholt wird:

1. Die Gemeinde Wien prämiiert alljährlich zwei von den in den letztverflossenen drei Jahren in den zwanzig Bezirken Wiens entstandenen Neubauten von Wohn- und Geschäftshäusern in geschlossener Verbauung, welche als hervorragende künstlerische selbständige Leistung bezeichnet werden können und auch hinsichtlich ihrer Grundrißlösungen und Ausführung den technischen und hygienischen Anforderungen so vollkommen entsprechen, daß sie von einer hierzu eingesetzten Jury als preiswürdig befunden werden.

2. Die Prämie besteht: a) für den Hauseigentümer (Bauherrn, Unternehmer) in der Befreiung von den städtischen Steuerzuschlägen für die Dauer von drei Jahren; b) für den Architekten in einer Ehrung, welche darin besteht, daß von Seite der Gemeinde Wien eine Tafel angebracht wird, welche den Namen des Architekten, die Jahreszahl der Erbauung und die Tatsache der Prämiierung mitteilt. Außerdem erhält der Architekt ein Diplom, welches die offizielle Bestätigung der Ehrung enthält.

3. Die Bauherren (Besteller des Baues) haben ihre Bewerbung um die Prämie bis zu einem gewissen Termin anzumelden und dieser Anmeldung die Grundrisse des Gebäudes und mindestens eine Photographie beizulegen, welche die äußere Erscheinung desselben möglichst deutlich erkennen läßt.

4. Die Zuerkennung der Prämien erfolgt durch den Bürgermeister der Stadt Wien durch das Votum einer von ihm ernannten und unter seinem oder seines Stellvertreters Vorsitz tagenden Jury. Diese Jury besteht aus einem Mitglied des Wiener Gemeinderates, dem Stadtbaudirektor von Wien, einem Mitgliede der Fachgruppe für Architektur und Hochbau des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereines, einem Mitgliede der Wiener Künstlergenossenschaft, einem Mitgliede der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Sezession), einem Mitgliede der Künstlervereinigung „Hagenbund" und einem Mitgliede der Gesellschaft österreichischer Architekten, zusammen sieben Mitgliedern. Die Mitglieder dieser Jury werden auf die Dauer von zwei Jahren ernannt und entscheiden mit absoluter Majorität.

5. Jedes Bauobjekt, welches noch nicht prämiiert ist, kann innerhalb der dreijährigen Frist nach seiner Vollendung jedes Jahr neuerdings in Konkurrenz treten.

Dieselbe Eingabe hat im heurigen Jahre der Österreichische Ingenieur- und Architektenverein an die Gemeinde

Wien gerichtet. Weder auf die Eingabe aus dem Jahre 1904 noch auf die heuer erfolgte Wiederholung durch die andere Fachkorporation ist bis heute irgendeine Antwort erfolgt. — Es ist nicht zu verstehen, wieso es vorkommen kann, daß die Gemeindevertretung auf eine Eingabe einer Vereinigung von Architekten, der die hervorragendsten Baukünstler angehören, gar nicht reagiert. Der Anstand allein macht es jedermann zur Pflicht, auf Briefe zu antworten; um wieviel mehr wäre die Vertretung einer Stadtgemeinde in diesem Falle verpflichtet, dies zu tun.

Uns Architekten liegt das Wohl und Wehe der Stadt zumindest genau so am Herzen wie der Gemeindevertretung, nur mit dem Unterschiede, daß die Architekten sich in diesem Falle einer Sache angenommen haben, welche sie als Fachmänner verstehen, also berufen sind, in diesem Falle beratend und wegweisend einzugreifen.

Die Vertreter der Gemeinde haben so viel mit den wirtschaftlichen und politischen Dingen zu tun, daß sie nicht dazukommen, sich um kulturelle Fragen zu kümmern (sollten sie's auch verstehen). Es ist also diese Aktion der Architekten als eine Hilfe aufzufassen, von der man meinen sollte, daß sie mit Vergnügen angenommen würde. Das Verlangen nach Prämiierung von Wohnhäusern ist kein eitles Verlangen nach Auszeichnung und Preisen, sondern der einzige Weg, dem Laien unterstrichen vor Augen zu führen, was gut und was schlecht ist, den Bauherrn anzuspornen, das Beste zu wollen, und die Architekten vor künstlerische Aufgaben zu stellen. — Damit gewinnt die Gemeinde Wien etwas, das zu bezahlen niemand imstande ist, einen Aufschwung in der baukünstlerischen Entwicklung Wiens. Daß derselbe von höchster Notwendigkeit wäre, braucht nicht erst behauptet werden. Die Trostlosigkeit der Bauten der letzten Jahre spottet jeder Beschreibung, und ist es für einen fein empfindenden Menschen geradezu eine Marter, wenn er gezwungen ist, durch Stadtteile, etwa in den Vorstädten, zu gehen. Die geistlose Art, wie Zinshäuser gebaut und mit ordinärem Gschnasdekor überladen werden, steht in großem Gegensatze zu dem Rufe einer schönen Stadt, den Wien sich doch zu erhalten bestreben soll.

Man braucht sich nur vor jedem Neubaue fragen, ob er besser ist als das alte anspruchslose Häuschen, das an dessen Stelle gestanden ist, und man wird immer ein Defizit an Kultur und Geschmack feststellen können. — Diesem Fortschreiten der Verunstaltung von Wien glaubt die Architektenschaft wenigstens einigermaßen entgegentreten zu können durch die erzieherische Wirkung, welche in der Prämiierung von Fassaden gelegen wäre. Es ist dies gewiß nicht der einzige Fall, wo die Gemeinde Wien der Unterstützung der Baukünstler bedarf.

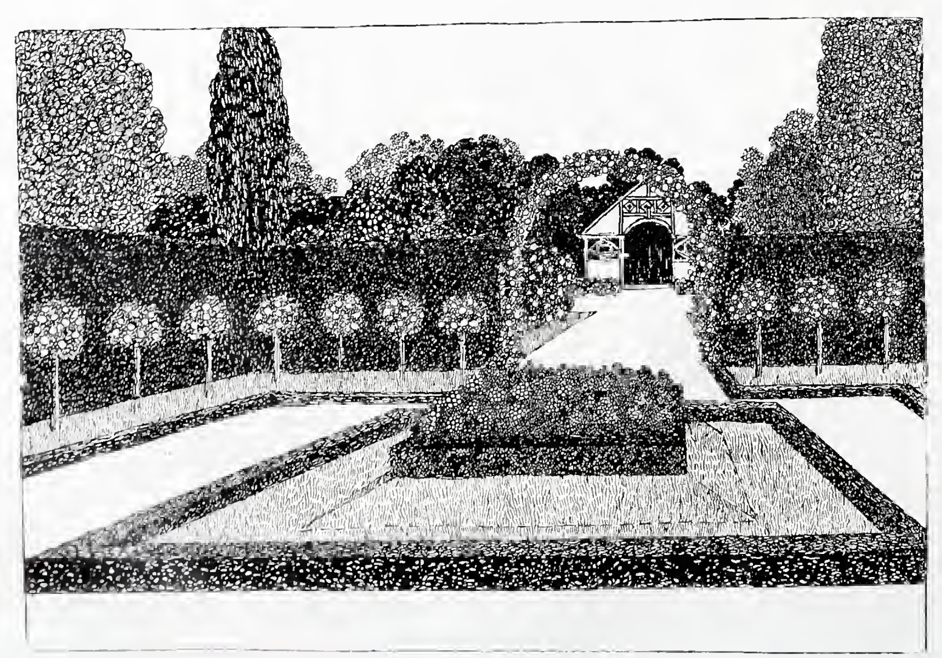
Die Gesellschaft österreichischer Architekten wird mit dem Ernste, der dieser Aufgabe entspricht, den Weg weiterverfolgen, und Jahre werden es zeigen, ob die Gesellschaft österreichischer Architekten mit der Gemeinde Wien oder trotz der Gemeinde Wien für die Vaterstadt etwas geleistet hat.

R. Örley.

Der schöne Garten.

Die Gartenkunst ist die augenfälligste und glücklichste Negation der wilden Natur. Der naturalistische Garten, der die Natur im kleinen Rahmen nachahmen will, hat nur dann Stil, wenn er unterlebensgroß bleibt, wie die japanischen Zimmergärten. Die Kunst will auch im Garten einen Gegensatz zur Natur schaffen. Sie verwendet die Pflanzen nach dem architektonischen Prinzip, das den Ausdruck der menschlichen Illusion befestigt. Sie gibt Bäumen und Büschen die Gestalt von Kugeln und Würfeln, als Architekturbestandteilen, bildet aus Pflanzenwuchs gründämmerige Wände und Nischen, die sie mit dem Lächeln der Faune, der Kühnheit der Heroen und der Melodie der Brunnen erfüllt. Aus Blumen bringt sie Farbenströme hervor, in bunten Gleichnissen das Blau der Ferne, das Gelb und Rot des Morgen- und Abendhimmels in weiten Beeten abzuspiegeln. Sie setzt das geheimnisvolle Schweigen der Sphinxe als Hüterinnen an die obersten Stufen, die sehnsüchtig auf- und niedereilen. In steinumfaßten Wasserspiegeln zieht sie die huschenden, sonndurchglühten Wolkenbilder in den Gartengrund und zwingt das flüssige Element, in kunstvollen Strahlen gleichsam aus scherzender Laune hervorzuschießen. Im Gegensatz zu dieser spielenden Heiterkeit, gekrönt von der Geselligkeit des Wohnhauses, legt sie weiterhin an das untere Ende des Gartens als dunklen Saum den Ernst der Bluteschen, wo das Raunen und Stöhnen des Windes wohnt und fern am Horizont aus der abschließenden Gartenmauer die Einsamkeit eines Turmes die Wipfel überragt. Bis hierher reicht der herrliche Triumph der schönen Gartenkunst, schön in der Selbstherrlichkeit machtvollen menschlichen Ermessens.

Lux.



Architekt Franz Lebisch.



Altar der „Kapelle beim Bilde" bei Reichenberg. Architekten Professoren Kühn und Fanta.

erkannten Erfolgen und dem entsprechend großen Andrange in solche Kurorte) in wirtschaftlicher Beziehung kaum irgend ein ähnliches Unternehmen so günstige Chancen bietet als der Betrieb von Höhenkurorten und Höhensanatorien. Die hierzu erforderlichen Einrichtungen sind durchaus einfache, alle komplizierten und kostspieligen Apparate und Behelfe sind nicht erforderlich, die Verpflegung ist eine gleichmäßige, der für die Kranken erforderliche Kuraufenthalt ist meist von viel längerer Dauer als bei anderen Kuren und, was am allermeisten ins Gewicht fällt, der Betrieb solcher Höhenanstalten ist an keine Jahreszeit, an keine „Saison" gebunden, sondern wird gleichmäßig das ganze Jahr hindurch, Sommer wie Winter, fortgeführt.

Als eine der allergeeignetsten Örtlichkeiten Österreichs für Höhenkuren muß der Semmering bei Wien bezeichnet werden. Derselbe hat in allen seinen klimatischen Eigenschaften vollen Hochgebirgscharakter, dabei aber gegenüber den höher (1500—1800 m) gelegenen Orten der Zentralalpen gewisse, nicht zu unterschätzende Vorteile.

Ein großer Vorzug des Semmering liegt ferners, ganz abgesehen von den Reizen der herrlichen Landschaft und der großartigen berühmten Semmeringbahn, in seiner großen Nähe und leichten Erreichbarkeit von der Metropole Wien, ein Vorzug, wie ihn kein anderer Höhenort des Kontinents aufweisen kann.

Aus diesen Gründen erfreut sich der Semmering als Gebirgsaufenthalt auch einer steigenden Beliebtheit und wird immer mehr, nicht nur im Sommer, sondern das ganze Jahr hindurch, besonders auch den ganzen Winter über von Leidenden aufgesucht. Es ist notorisch, daß zur Hochsaison sowohl im Sommer als im Winter in allen Hotels und Villen des ganzen Semmeringgebietes stets weit mehr Unterkunft Suchende abgewiesen werden müssen, als Aufnahme finden können.

Was aber dem Semmering als Kurort fehlt, ist ein modernes Sanatorium, um den zahlreichen Kranken, welche für die Unterbringung in den Hotels nicht geeignet sind, ein allen Anforderungen der ärztlichen Wissenschaft entsprechendes, günstig gelegenes Heim zu bieten. Dieser Mangel wird von allen beteiligten Faktoren, vor allem von den Kranken selbst und deren Ärzten immer mehr empfunden. Besonders seitens aller maßgebenden Wiener Ärzte und Professoren wird seit Jahren auf die dringende Notwendigkeit eines Sanatoriums am Semmering hingewiesen.

Von den für ein Sanatorium am Semmering in Betracht kommenden Örtlichkeiten bildet die Villa „Meran" mit den umliegenden dazugehörigen Gründen zweifellos den geeignetsten Punkt. Dies hat auch weiland Herrn Baurat v. Neumann, einen gründlichen Kenner und Förderer des Semmering, veranlaßt, die Gründe zu erwerben, die Villa daselbst zu errichten und ein Projekt für ein Sanatorium mit allen einschlägigen Vorarbeiten vorzubereiten. Leider verhinderte ihn sein plötzlicher und unvorhergesehener Tod, diese Pläne auch selbst zur Ausführung zu bringen.

Diese Anregungen und Pläne wurden von dem seit Jahren am Semmering ansässigen emerit. Primarius Doktor F. Hansy aufgegriffen und führten endlich im Herbst 1907 zur Gründung der Gesellschaft m. b. H., Kuranstalt am Semmering, zum Zwecke der Erbauung und Führung eines Sanatoriums auf dem Grunde der Villa „Meran" am Semmering. Zur Verfassung der Pläne und der Durchführung des Baues wurden die Wiener Architekten Franz Freiherr v. Krauß und Josef Tölk berufen. Mit dem Baue wurde noch im Herbst 1907 begonnen, die Eröffnung soll im Mai 1909 erfolgen.



Rückansicht der „Kapelle beim Bilde“ bei Reichenberg. Architekten Professoren Kühn und Fanta.

Die Gründe liegen auf dem Ochsenkogel, 900 m über dem Meere, nach Südosten gewendet, gegen die herrschenden Winde und Nebel gut geschützt, sind schön bewaldet und haben nach Süden einen prächtigen Blick auf den ganzen Semmering mit seinen Anlagen und den Sonnwendstein. Von der Höhe des Ochsenkogel, welcher noch in das Bereich der Villengründe gehört, genießt man voll die berühmte Aussicht auf Rax, Schneeberg, die ganze Semmeringbahn etc.

Zirka acht Gehminuten unterhalb der Villa ist die Haltestelle der Südbahn „Wolfsbergkogel“, knapp neben der Villa die Dependancen des Südbahnhotels. Von der Station Semmering ist selbe per Wagen bequem in zwanzig Minuten zu erreichen.

Die Gründe haben eine Ausdehnung von 38.960 m² = 10.830 Quadratklafter = 6·77 Joch.

Die vor wenigen Jahren neu erbaute, vollkommen modern eingerichtete Villa „Meran“ besitzt 13 vermietbare Zimmer in einem ersten Stockwerke und schöner Mansarde und besonders große Speise- etc. Räume mit geschlossener Veranda im Parterre, außerdem längs der ganzen Hausfront Balkons nach Süden und große Terrassen nach Osten und Westen. Dieses Gebäude wird als Dependance und Kuranstalt Verwendung finden und auch die Wohnung des Direktors enthalten.

Baubeschreibung.

Das neue „Kurhaus am Semmering“ ist in einiger Entfernung von der Villa „Meran“ errichtet worden. Der Bauplatz ist frei und vollkommen windgeschützt, die Hauptfront der Anstalt gegen Südost gelegen.

Das Kurhaus besteht aus:

I. dem Hauptgebäude.

Die Raumteilung des Hauptgebäudes ist in ihrer Hauptdisposition aus den beigegebenen Horizontalschnitten zu ersehen.

Im rückwärtigen Teile des Speisesaaltraktes geht eine Stiege vom Keller bis zum Dachboden. Neben der Hauptstiege geht ein elektrisch betriebener Personenaufzug vom Tiefparterre bis zur Mansarde. Das Aufzugscoupé ist auch für den Krankentransport samt Bett eingerichtet. Sämtliche Räume sowie die Gänge sind direkt beleuchtet und gelüftet. Sämtliche Klosetts samt Vorräumen sowie die Bäder in den Stockwerken und alle Baderäume im Tiefparterre sind durch über Dach führende Ventilationsschläuche entlüftet. Der Speisesaal wird durch einen am Dachboden angebrachten elektrisch angetriebenen Exhaustor ventiliert. In sämtlichen Krankenzimmern, Klosetts, Gängen, Küchen, Bade- und Kurräumen werden die oberen Flügel der Fenster um eine horizontale Achse drehbar und stellbar eingerichtet.

Die Beheizung des ganzen Hauses erfolgt durch Warmwasser-Schnellumlaufheizung von dem im Keller gelegenen Kesselhause, und zwar mittels Radiatoren ohne Verkleidung.

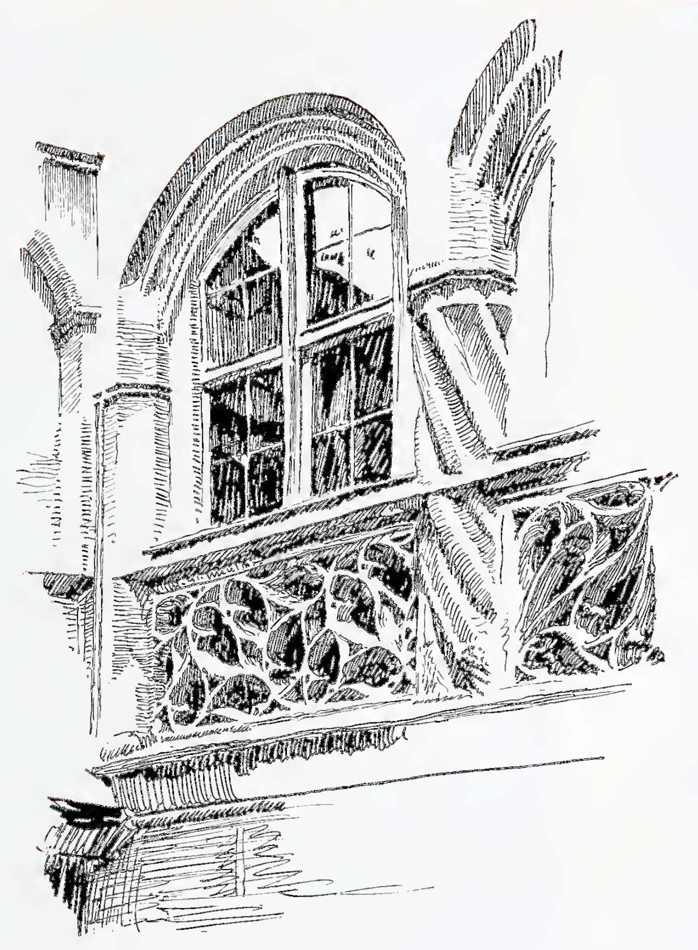
Das ganze Haus wird elektrisch beleuchtet. Die Wasserversorgung erfolgt von der öffentlichen Wasserleitung am Semmering.

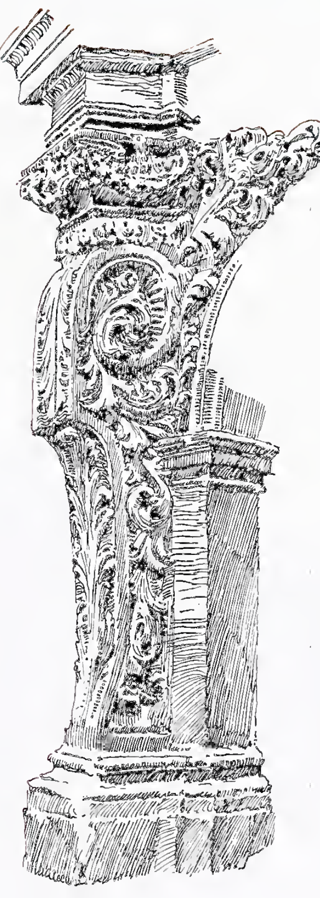
II. Isolierpavillon.

Das bestehende Gärtnerhaus soll adaptiert und zur Absonderung von plötzlich erkrankten Infektionskranken Verwendung finden. Dasselbe besteht im Hochparterre aus einem Vorraume für den Wärter mit Klosett und Wassermuschel, einem Krankenzimmer, im Parterre aus einem Raume mit dem Desinfektionsapparate und einem disponiblen Raume. Die Oberflügel der Fenster im Krankenzimmer werden horizontal zum Öffnen gerichtet, die Wände und der Fußboden mit Ölfarbe gestrichen.

III. Abwasser-Reinigungs-(Klär-)Anlage.

Für die Reinigung der Fäkal- und Badewässer wird in einer Entfernung von zirka 500 m eine Kläranlage auf biologischem System nach dem Projekte des Baudirektors B. Hofer errichtet.







Nürnberg, Bindergasse. Architekt Ed. Thumb. Reiseskizzen. Bamberg.

Das Hotel, ein Bauproblem.

Von Joseph Aug. Lux.

Das sind die drei Prinzipien, auf denen das Problem beruht:

Daß das Haus funktioniere maschinenmäßig, wie ein tadellos konstruierter Apparat;

daß es in den Einrichtungen auf der Höhe des Wagon-lits stehe;

daß es in bezug auf Hygiene und Reinlichkeit, auch was die Gebrauchsgegenstände betrifft, klinischen Anforderungen entspreche.

Also eine Synthese von Klinik, Wagon-lits und Maschine. Vielleicht gelangen wir in fünfzig Jahren zu solchen ausgezeichneten Hotels, vorausgesetzt, daß der Fortschritt mit dem heutigen Tempo wächst.

Es ist sonach klar, daß das Problem nicht in den Fragen des guten Geschmackes oder der künstlerischen Gestaltung liegt; es liegt lediglich in der technischen und konstruktiven Durchführung, in der Grundrißlösung, und in der Forderung des höchsten Komforts, erreicht mit dem geringsten Aufwand von Zeit und Mitteln.

Wir dürfen uns durch die neuen großartigen Hotels, die in den letzten Jahren in unseren Großstädten entstanden sind, nicht täuschen lassen; alle haben trotz der enorm scheinenden Neuerungen mehr oder weniger schwere innere Gebrechen, die in der Anlage beruhen. Trotzdem diese innere Einrichtung neuzeitlicher und vollendeter erscheint als die architektonische oder kunstgewerbliche Ausstattung, gibt es in jener technischen Beziehung fast noch mehr zu lösen als in jener sogenannten künstlerischen. Die großen Hotels modernen Stiles in Hamburg, Berlin, Frankfurt, München (Wien hat keines) sind, was ihre äußere Ausstattung betrifft, trotz aller Modernität nicht weniger als einwandfrei; das anerkannt beste unter diesen, das Hotel Adlon in Berlin, ist, bei sonst relativ vorzüglicher Einrichtung, gerade in geschmacklicher Hinsicht bedenklich schwach. Es trägt eine historische Maske. Aber dessen ungeachtet behaupte ich, daß an das ingenieurmäßige, konstruktive, organische Denken noch die größeren Aufgaben zu stellen sind, als an das künstlerische Denken, schier deshalb, weil diese technischen Anliegen schwerer erfüllbar sind als die anderen.

Das scheint den Tatsachen direkt ins Gesicht zu schlagen: Warum sollten in unserem technischen Zeitalter gerade diese technischen Fragen Schwierigkeiten bieten, wohingegen in künstlerischer Beziehung alles viel problematischer liegt?

Ich behaupte entschieden das Gegenteil. Hier gibt es gar kein künstlerisches Problem. Ich kann sofort die fünf besten Künstler, die in Deutschland und Österreich leben, herzählen, von denen jeder imstande ist, ein Hotel zu bauen, das als Markstein modernen Schaffens dastehen wird. Aber der Hotelbau ist in erster Linie gar keine künstlerische Angelegenheit. Womit nicht gesagt werden soll, daß vielleicht der bloße Techniker, oder der Baumeister, oder der Durchschnittsarchitekt, der Konstrukteur die berufenen Schöpfer dieses eigenartigen Organismus sein können. Im Gegenteil! Nur die paar ganz auserlesenen Künstler (es sind weniger, als man glaubt) sind berufen; ich meine nur, daß es nicht die Form ist, sondern die Unzahl von praktischen und organischen Fragen, die das Problem bilden, und die in der Idee gelöst sein wollen, ehe noch der edle Formgedanke dem ganzen Gebilde den Adel verleiht.



Architekt Ed. Thumb. Dacherker am Rathaus zu Ochsenfurt.

Nicht die genannten subalternen Kräfte, auch nicht jeder Künstler, sondern von den Künstlern nur diejenigen, die lebendigen Kontakt mit der modernen Kultur haben und großen Weltumgang besitzen, scheinen mir für diese Aufgabe geeignet. Ich kenne viele Künstler, die ich hoch verehre, deren Werke zu dem Köstlichsten unserer Zeit gehören, und die auch als Mensch insoferne interessant sind, als sie ein klausnerhaftes, puritanisches Leben führen und den mondänen Ansprüchen an Komfort gegenüber eine geradezu paradiesische Unwissenheit bewahrt haben. Die würden sicherlich kein gutes Hotel bauen. Und die sonstigen Spezialisten, soviel sie auch in ihrem besonderen Fach tüchtig sind, in der Beleuchtungstechnik, in der Baumeisterei, oder was sonst ihr Geschäft ist, sie entbehren den umfassenden Überblick über den Mikrokosmos eines solchen Hotelorganismus, der wie ein Lebewesen höherer Ordnung alle notwendigen Bestandteile, Glieder, Organe in raffiniertester Ausbildung besitzt, gerade so groß oder so klein, als es die Ökonomie des Ganzen erfordert.

Die Ökonomie des Ganzen! In der Natur ist bei allem Reichtum und Überfluß dieses Gesetz der Ausdruck der höchsten Weisheit und Planmäßigkeit, ohne die alles ein Chaos wäre. Insoferne nähern sich auch menschliche Einrichtungen der Vollkommenheit, als sie diese Disziplin verkörpern. Ökonomie ohne ängstliche Sparerei, Überfluß ohne Verschwendung, Reichtum ohne Chaos, Zucht ohne Zwang, das ist das Geheimnis der edlen Vollendung. Wie allumfassend ist dieses Gesetz für alles, was unser Leben und unser Schaffen betrifft! Es ist dies die feine Lehre, die uns das Naturstudium geben kann. Doch kommt man nicht zu dieser komplizierten Einfachheit ohne lange Umschweife. Zuerst war immer das Chaos, der unverarbeitete Materialüberfluß, der nur im Wege steht, als totes Gewicht bedrückt und mannigfach hemmt. Es ist interessant, um ein Beispiel zu erwähnen, die Naturgeschichte der Lokomotive zu beobachten, wie sie zuerst aus den Stilformen des Empire sich einen ganz unnützen, störenden Überfluß geschaffen, und erst nach und nach im Wege vielfacher Erfahrungen dazu kam, alles Unnötige abzuräumen, die inneren Organe auszubilden, zu vervielfachen, irgendwie der Wirkung des Ganzen dienstbar zu machen, wie ein einzelnes Instrument in einem wohl durchgebildeten Orchester, und wie sie schließlich jedes Glied so gestaltete, daß es mit dem geringsten Widerstand und dem kleinsten Aufwand der Mittel doch die größte Wirkung erreichte. Auf den Hotelbau angewendet, wird die Sache am klarsten durch den Vergleich zwischen einem altmodischen und einem neuzeitlichen Haus dieser Art. Im altmodischen Hotel finden wir eine gewisse Weiträumigkeit vor, eine Raumverschwendung, die extensive Wirtschaft primitiver Zustände, und trotz dieser Verschwendung, dieser Geräumigkeit, dieser Ausbreitung erscheint uns alles zu eng, zu klein, zu unbequem. Es ist zwar ein weiter Hof da, große Schuppen, ein riesiger Hausflur, enorm breite Stiegen, aber es finden sich keine Räumlichkeiten vor, in die man sich zum Rauchen oder Lesen oder zur Konversation ungestört zurückziehen kann. Die Speisesäle sind unbehaglich, in den Zimmern mit den alten muffligen Möbeln hält man es nicht aus, der Lift fehlt, die Beleuchtung läßt zu wünschen übrig; man hält sich lieber auf der Straße auf. Man ist beständig auf der Flucht. Kaum ist man in einer lieben kleinen Stadt, die uns wohnlich und heimatlich anmutet, möchte man auch schon wieder fort, und fühlt sich erst wohl, wenn man im Eisenbahnwagen sitzt; daran sind die altmodischen Hotels schuld. Viele Gegenden, Städte und Länder gibt es, es sind gerade die schönsten, die gar nicht bereist werden können aus diesem Grunde. Ein großer Teil der Alpen zum Beispiel. Die kleinen Unannehmlichkeiten eines Lebens sind immer die störendsten, und ich begreife es, daß man wegen der schlechten Zimmer, der schmutzigen Servietten und der mangelnden hygienischen Einrichtung lieber auf die ganze große Natur verzichtet. Solange das Wetter schön ist, kommt man darüber hinweg, weil man im Freien kampiert. Aber was, wenn ein langer Regen einfällt, schlechtes Wetter? Dann hat man nur zu wählen zwischen Selbstmord oder Flucht.

In allen diesen Stücken ist das ideale Hotel der Neuzeit das reine Gegenstück. Es gibt keinen toten Raum im ganzen Haus. Der ganze Organismus ist bis in den letzten Winkel vom Leben erfüllt. In Wahrheit ist alles berechnet und ziemlich streng ausgemessen, und dennoch hat man das Gefühl der Weite, der Behaglichkeit, des Komforts. Man fühlt sich nirgends beengt, man hat alles, und aus diesem Grunde erscheint die ganze Einrichtung groß und geräumig. Es gibt keinen großen, zugigen Hausflur, wo die Wagen durchfahren, und wo man sich nicht einen Moment lang aufhalten kann. An seiner Stelle ist eine sehr zweckmäßige hohe und lichte Halle, Klubfauteuils, kleine Tischchen stehen seitlich, man kann bequem eine Zigarre rauchen, an einem kleinen Schreibtisch eine Karte schreiben oder, in einem der bequemen Korbsessel zurückgelehnt, das Leben beobachten. Oder man zieht sich in den Rauchsalon zurück, der mit elefantengroßen Sitzgelegenheiten von braunem oder grauem Leder sehr reichlich ausgestattet ist. Nebenan ist ein großer Schreib- und Lesesaal, wo nicht geraucht werden darf, und drüben haben Damen ihren eigenen Salon. Ein großer gemeinsamer Gesellschaftsraum, der über die Terrasse nach dem Garten hinausführt, liegt vor den großen Speisesälen, die sich mit Glaswänden und riesigen Flügeltüren nach diesem Gesellschaftsraum, darin die Klaviere nicht fehlen, eröffnen. Bevor man diese Räumlichkeiten betritt, kommt man durch unauffällig angeordnete Garderoben, die den Zugang zu den Water-Closets, in sehr leicht auffindbarer und doch geschickt verhüllter Weise vermitteln.

Das alles existiert ja bereits, mehr oder minder vollkommen, in den guten neuen Hotels. Die Lifts, die von der Halle aus zu betreten sind, ohne sich gerade in den Vordergrund zu schieben, machen die sogenannte herrschaftliche Treppe überflüssig, die Prachtstiege mit einer freien Anlage, dieser überflüssige Rest einer im Hotel gar nicht angebrachten Repräsentation fehlt vollständig; die Treppe führt seitlich empor, sie ist auf den ersten Blick gar nicht sichtbar, und der enorme Raum, der früher für das Treppenhaus verschwendet worden war, ist nun ganz anderen praktischen Zwecken dienstbar geworden. Wie hätten wir sonst die weitläufigen Gesellschaftsräume erübrigen können.

Schon die technischen Dienerinnen und Helferinnen unseres Lebens, die Speise-, Personen- und Lastenaufzüge, die Licht- und Läuteanlagen, die Kalt- und Warmwasserleitungen, die Zentralheizung, die Haustelephone, all die mechanischen und elektrischen Systeme, die das Haus mit Nervensträngen durchziehen, geben der ganzen Einrichtung einen gewissen Stich ins Apparatmäßige, ganz abgesehen von der Küche im Souterrain, die wie ein Kesselhaus aussieht, von den großen Wasch-, Wirtschafts- und Vorratsräumen, die alle der Hauptsache nach im Untergeschoß liegen. Bei all diesen Einrichtungen kommt es auf eine gewisse organische Zweckmäßigkeit an, die Taster in allen Zimmern und auf den Korridoren müssen so liegen, da sie der menschlichen Hand, und der Lage, in der man sie brauchen kann, am angemessensten erscheinen. Bei der Anordnung der Zimmer kommt es auf das Genie des Architekten an, daß die Räume ausnahmslos gute Dimensionen haben und praktisch, ohne Nachteil für den Inwohner, situiert sind. Zugleich aber muß der Bauherr die größte Ausnützung der Bodenfläche verlangen. Daß die große Mehrzahl der Zimmer direkt mit einem Bad in Verbindung steht, wird ja bereits vielfach durchgeführt. Doch ist zu wünschen, daß zwei oder mehrere Zimmer zusammengelegt und zu einem vollständigen Appartement, mit Salon und Nebenräumen, umgewandelt werden können, wenn der Bedarf gelegentlich gegeben ist. Bei den Ausmaßen der Zimmer ist zu bedenken, daß in Städten oder Gegenden mit hohen Grundpreisen die Größe immerhin beschränkt bleiben muß. Mit Rücksicht auf die gute Proportion soll auch die Zimmerhöhe nicht allzuhoch gegriffen werden, wie es meistens der Fall ist. Ein Zimmer bekommt leicht ein schachtartiges Aussehen, und sieht um so kleiner aus, je höher es ist. Die Ökonomie in bezug auf die Raumverhältnisse nötigt uns, alle sperrigen Möbel zu vermeiden. Dabei ergibt sich ein höchst vorteilhafter Ausweg, indem man die Schränke in die Wand vertieft, d. h. schon bei dem Aufbau darauf Rücksicht nimmt, und in allen Zimmern die nötigen Schranktiefen ausspart. Da das Hotelzimmer, in dem wir schlafen, tagsüber meistens auch das Wohn- oder Arbeitszimmer des Gastes ist, ist sehr viel für die Behaglichkeit und Wohnlichkeit gewonnen, wenn die sperrigen Schränke auf diese Weise aus dem Wege geschafft sind. Nun ist noch das Bett, das bei Tage wirklich sehr störend ist, und es meistens unmöglich macht, auf unserem Zimmer einen Besuch zu empfangen. Hier tritt nun das Vorbild des Wagon-lits in Kraft. Der alkovenartige Einbau des Bettes entspricht nicht mehr unserer Auffassung von Bekömmlichkeit. Alkoven erweisen sich immer als unvorteilhaft, in vieler Hinsicht anfechtbar und unökonomisch, trotzdem hat eines der neuesten und besten Hotels diese veraltete Form wieder erneuert und sich dabei ein schweres Gebrechen aufgehalst. Aber irgendwie will man am Tage das Bett fortschaffen, verwandeln, maskieren können. Ähnlich wie es im Wagon-lits geschieht. Es müßte sich durch eine sinnreiche Konstruktion um die eigene Achse drehen lassen, wie etwa das Spielbrett eines Billards, um bei Tag die Sofaseite und bei Nacht die Bettseite einstellen zu können. Oder es müßte in einer Ecke mit einem zurückziehbaren Leinenvorhang, der im Plafond in einer Messingstange läuft, umhüllt sein. Ja, es könnte beides geschehen, es könnte bei Tag die Diwanform und am Abend die Bettform haben, und trotzdem den zurückschiebbaren Leinenvorhang mit Applikations- oder Aufnäharbeit haben, so daß man die Sache nach Belieben handhaben kann. Es ist ja wirklich nicht schwer, dem Hotelzimmer bei Tag den Charakter eines Sitzzimmers zu geben, wenn nur mal der Versuch gemacht wird, das Bett technisch zu lösen. Hat doch Goethe sich selbst ein Reisebett konstruiert, das, zusammengelegt als Reisekoffer benutzbar war, und hat doch der Wagon-lits die Sache bis auf Kleinigkeiten vorzüglich eingerichtet. Warum also sollte es hier nicht gelingen? Die Notwendigkeit ist latent schon lange vorhanden.



Architekt Ed. Thumb. Straße in Marktbreit.

Weiters braucht ein solcher Raum nichts, als einige bequeme Stühle, einen Schreibtisch, ein Tischchen, einen Spiegel. Ich würde sagen einige Bilder, wenn hinsichtlich der Wahl nicht die große Gefahr eines Mißgriffes bestände. Lieber nichts an den Wänden, als jene süße Kunsthändlerware, die einen falschen Schein von Vornehmheit erwecken soll. Die Waschgelegenheit soll womöglich in die Wand vertieft und durch Türen verschließbar sein. Daß sie Kalt- und Warmwasserleitungen hat, ist selbstverständlich. Bei Zimmern, die ständig mit dem Bad in Verbindung stehen, ist sie am besten ganz in den Baderaum zu verlegen. Mit Stoffen, wie Vorhänge, Portieren, Möbelbezüge, Teppiche, ist sehr vorsichtig und sparsam umzugehen.



Architekt A. Dryák. Realschule in Kladno: Detail.

Hier greift die hygienische Forderung Platz, für die uns heute nur die Kliniken ein Vorbild geben. Also, lassen wir auch für die Fremdenherberge den Grundsatz gelten, der verbietet, daß irgendwelche Staubfänger, unkontrollierbare Schmutzwinkel, Bazillenherde entstehen können, demnach sind plüschartige Stoffe ganz zu vermeiden. Für Möbelbezüge kommen nur die glatten modernen Stoffe in Betracht, an den Fenstern hat man weißes, waschbares Leinenzeug, mit Applikations- oder Aufnäharbeit sparsam verziert, sichtbar in Messingstangen laufend, und draußen vor den Fenstern hat man den Rollverschlußladen, der von innen in Tätigkeit zu setzen ist. Also keine grünen Holzläden, dieser ländlichen Reminiszenz, die zwar malerisch, aber durchaus unpraktisch und, wenn halbwegs solid gemacht, auch sehr kostspielig ist, wie alles Altmodische.

Portieren hat man überhaupt nicht. Sie sind nur eine störende, schädliche Dekoration. Den Schall abzuhalten gibt es andere Mittel. Doppeltüren nach dem Korridor sind unerläßlich. Der Zwischenraum sei so groß, daß ein kleines Entree entsteht, Kleider und Schuhwerk aufzunehmen, das zur Reinigung abgeholt wird. Es ist fürchterlich, Korridore entlang Beinkleider baumeln und Schuhwerk, von aller Grazie verlassen, entlang irren zu sehen. Das geht nun einmal nicht, wenn die gute Form gewahrt bleiben soll. Mit den Teppichen sind wir meist übel daran. Trotz Vacuum Cleaner ist die Staubfreiheit doch noch ein wenig Theorie. Der nackte Boden ist zu kalt und erfordert einen zu großen Arbeitsaufwand durch das tägliche Aufbürsten. Besser wäre es, die Möglichkeit zu haben, den Boden täglich mit einem feuchten Lappen ohne viel Umstände und Schwierigkeiten aufwischen zu können. Wozu hat man Linkrusta und Linoleum, die schon in sehr dezenten Farben und Mustern existieren? Zweifellos gibt es für die Bodenbelagsindustrie noch manches zu tun, wobei davor gewarnt werden soll, in der Musterung etwa die persischen Teppiche nachzuahmen. Klinisch sachlich sind in der Regel die Badeeinrichtungen und die Water-Closets durchgeführt. Aber auch sämtliche Service des Hauses sollen dieser sachlichen Reform unterworfen werden und im höchsten Grade alle organischen Rücksichten erfüllen. Lieber sollen sie von Reliefdekor und sonstigen Musterungen frei sein, die in den weitaus häufigsten Fällen keine Vermehrung des Schönen sind. Daß es in dem großen, weitläufigen Haus keinen Raum, kein Zimmer, keinen Korridor, kein Badezimmer geben soll, die nicht direkt belichtbar und lüftbar sind, versteht sich von selbst. Doch wird zu oft gegen diese Regel gesündigt. Natürlich meist nur aus Verlegenheit; weil es der Architekt bei den verzwickten Grundriß nicht besser herausbekommen konnte. Aber darin besteht schließlich die Kunst.

Auch in den Einrichtungsgegenständen, Möbeln und Holzarbeiten in Speisesälen und Gesellschaftsräumen soll nicht Kunst herrschen, sondern Klinik. Das heißt, es soll alles sauber und zweckmäßig gearbeitet sein und Ablagerungen von Staub und Schmutz geradezu ausschließen. Also möglichst wenig Unebenheiten, glattes Getäfel. Am schönsten ist ja Mahagoni, wenn auch etwas kostspielig und heikel. Vor Weiß soll man sich nicht fürchten. Gerade im Hotel nicht. Ja, aber, werden viele sagen, man sieht den Schmutz darauf zu leicht. Eben deshalb soll man Weiß vorziehen, um den Schmutz wegputzen zu können, wenn man ihn sieht. Wir müssen in dieser Beziehung unerbittliche Kliniker bleiben. Es gibt aber gewisse Farben, vor allem erbsengrün und rosenrot, die geradezu eine Pestilenz des Geschmackes darstellen. Nur wer ein ganz feiner Farbensymphoniker und großer Künstler ist, weiß damit das Rechte anzufangen. Die anderen aber sollen die Hände davon lassen.

Man könnte den Komfort und die Ansprüche ja noch sehr viel weiter treiben und je nach der Lage und der Bestimmung, wie etwa in Kurorten, Terrassen und Balkone mit Liegevorrichtungen, Sport- und Spielplätze, Turnhallen und dergleichen mehr verlangen. Aber das sind Spezialfälle, die sich von selber regeln. Ich habe hier nur das Typische der Erscheinung skizzieren wollen. Bei näherem Zusehen aber wird sich doch herausstellen, daß sich der Typus in der Praxis ungeheuer individualisieren muß. Ich dachte zunächst in erster Linie an ein Hotel in der Großstadt. Schon ein wenig anders liegt die Sache, wenn es sich um ein Hotel in der Kleinstadt oder in der Provinzhauptstadt handelt, die nicht so sehr von dem internationalen Reisepublikum, als von den Hinterländern besucht wird. Hier will natürlich alles einen gemütlicheren Anstrich haben, weil sich die Leute fürchten, ein Haus dieses amerikanischen Stiles anno 1950 zu betreten. Es kann ja dort alles viel einfacher sein, wenngleich der Wunsch berechtigt ist, daß im Prinzip auch hier derselbe Komfort und dieselbe Hygiene angestrebt wird, wie es sich nach den eingangs erwähnten drei Kardinalsätzen unvermeidlich ergeben müßte. Noch ein anderes ist es, wenn es sich um ein Hotel in ländlichen Gegenden oder in den Alpen handelt. Hier wird es sich gewiß empfehlen, weniger in die Höhe, sondern mehr in die Breite zu bauen, das Villenartige oder Landhausmäßige der Erscheinung zu bevorzugen, und trotzdem nicht vergessen zu lassen, daß der Bauherr sich unsere Kardinalgrundsätze zur Richtschnur genommen hat, wenn es ihm auch vollständig frei steht, unbeschadet der Vortrefflichkeit im Einzelnen Abweichungen durchzuführen, die durch die Landesgewohnheit und durch die Kundschaft geboten sind.

Zur Anatomie des Eisenbetons.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Man würde es einst nicht für möglich gehalten haben, daß man selbst für ein so billiges Material, wie Stein, einen Ersatzstoff herstellen könnte. Und doch hat die Fabrikation des Kunststeines nicht nur eine außerordentliche Ausdehnung erfahren, sondern sie ist in sich selbst eine derartig vollkommene, daß der Kunststein nicht

mehr als Surrogat oder Ersatzstoff, sondern als ein Originalstoff anzusehen ist und als solcher seine berechtigte Existenz auf dem Markte behauptet. Stein, nicht aus dem Laboratorium der Natur, sondern von Menschenhand mit Menschenwerkzeug (Maschine) gemacht. Hier eröffnet sich uns eine Perspektive in die Zeit, wenn wertvolle natürliche Originalstoffe auf der Erde aufgebraucht sind und künstliche Ersatzstoffe an die Stelle treten. Beim Ziegel lag die Sache ganz anders. Der Ziegel ist ein keramisches Produkt, aus einem Originalstoff, Lehm oder Ton, bestehend, der gebrannt wird. Der Ziegel ist also dem Material nach Naturprodukt. Der Kunststein dagegen und mehr noch der Beton*) dagegen ist ein Gemisch von Zement, Sand und Kies oder Schotter mit Wasserzusatz und stellt somit ein wirkliches, künstliches Steingemenge dar. Die Geschichte der menschlichen Technik ist damit an einem wichtigen Wendepunkte angelangt, zu vergleichen etwa mit demjenigen, als es gelang, Ton zu brennen und Tongefäße herzustellen. Und es gibt wenige Analoge, dem Kunststein an die Seite zu stellen. Die Synthese der meisten Edelsteine ist geglückt, aber die künstlichen Edelsteine lassen noch sehr viel zu wünschen übrig. Besseres ist zu sagen von dem Kunstholz und vor allem von den künstlichen Farbstoffen und Duftstoffen. Gold künstlich herzustellen, davon sind wir dagegen noch weit entfernt.

Der Beton hat nun seine besondere Bedeutung erhalten durch die Möglichkeit seiner Verbindung mit Eisen, dank der sehr bedeutenden Festigkeit, mit der er am Eisen haftet. Eisen mit Beton ergänzen sich im Eisenbeton gegenseitig, indem das Eisen die Zugkräfte, der Beton die Druckspannungen aufnimmt. Eisenbeton ist somit nicht nur schlechthin ein selbständiges Originalmaterial, sondern noch dazu ein solches, welches in der Natur nicht seinesgleichen findet und das Naturmaterial sogar übertrifft. Wir finden in der Natur kein Material, welches Eisen eingeschlossen in Stein aufweist. Während also die Surrogatstoffe die Natur meist mehr oder weniger hinter sich lassen, bedeutet der Eisenbeton einen Fortschritt und einen Vorsprung gegenüber der Natur. Nun also erst beginnt ein Zeitalter selbständiger menschlicher Technik zu dämmern, welches neue Originalmaterialien und Baustoffe schafft, die diejenigen der Natur übertreffen. Die Natur wurde von Gott geschaffen, so sagte man. Den Eisenbeton hat der Mensch gemacht.**)

Die historische Entwicklung des Eisenbetons ist kurz folgende: Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1855 hatte ein gewisser Lambot einen aus Zementmörtel mit Eiseneinlage gebauten Kahn ausgestellt und auf der Weltausstellung 1867 zeigte ein gewisser Coignet Röhren und Gewölbe und der Gärtner Monier Blumenkübel aus Zementmörtel mit Drahteinlage. Monier nahm verschiedene Patente auf Gefäße und Träger aus Zement und Eisengerippe, die im Jahre 1885 der Ingenieur G. A. Wayß für das Deutsche Reich und Österreich übernahm. Wayß und Professor Bauschinger in München veröffentlichten ihre Versuche 1888 in der Schrift „Das System Monier" (Eisengerippe mit Zementumhüllung). Auf Grund dieser Versuche stellte dann der Direktor der Aktiengesellschaft für Beton- und Monierbau eine Berechnungsmethode auf, die die wissenschaftliche Grundlage des Eisenbetons darstellt. Das preußische Ministerium der öffentlichen Arbeiten gab dann am 16. April 1904 Leitsätze für die statische Berechnung der Eisenbetonkonstruktion heraus.

Freilich auf organischem Gebiete gibt es in der Natur etwas dem Eisenbeton ähnliches. Ja, die Natur baut sogar in ihrem animalischen Reiche ganz ähnlich, wie der Mensch in seinem künstlichen Eisenbeton. Der Eisenbeton beruht darauf, daß man Eisen in Beton einbettet. Das Eisen ist der Knochen, der Beton das Fleisch. Auch die Natur bettet in der Regel den Knochen in das Fleisch ein. Das beste Beispiel hierfür bildet der Fisch, bei dem das Skelett in Fleisch eingebettet und ringsum vom Fleisch umgeben ist. Ähnlich ist es beim Säugetier und beim Menschen. An einigen Stellen freilich läßt die Natur den Knochen bloß liegen, in der Hauptsache nur von Haut bedeckt, so besonders am Schienbein, dann am Kopfe, bei den Brustwirbeln und am Rückgrat. Die Natur ist hier zu vergleichen mit der Technik des Menschen, wie sie z. B. beim Warenhausbau und Ladenbau die eisernen Stützen außen anlegt und die Fleischmasse des Steines nach innen verlegt. Die Natur hat aber versuchsweise ein ganzes Reich von Tieren, dasjenige der Krustazeen, auf diesem Prinzip, den Knochen nach außen zu verlegen, aufgebaut. Es sei an die Krebse, Hummern und an die Schildkröte erinnert. Bei den Konchylien hat sie sogar den Knochen, die Schale, also die eigentliche Muschel, nahezu selbständig gemacht und ganz nach außen, die Weichmasse des Tieres dagegen ganz nach innen verlegt. Die Muschel, ist gewissermaßen reine Eisenarchitektur, ohne Stein und Fleisch, die Schnecke, das Tier dagegen reiner Steinbau, ohne Knochen und Eisen. Da die Muschel das Haus der Schnecke ist, hat also hier die Natur das Haus rein aus Eisen gebaut, wie wir es mit Hallen und Brücken machen. Diejenigen Schnecken dagegen, welche keine Muschel haben, sind unseren reinen Steinbauten früherer Zeit oder den reinen Betonbauten der neuen Zeit zu vergleichen.

Der nach außen ragende Zahnknochen des Elefanten, die Hörner des Stieres, das Geweih des Hirsches stehen für

*) Französisch, vom lateinischen bitumen, Erdharz, Steinmörtel.

**) Siehe die Schrift „Massivbauweisen im Hochbau" von E. Flakowski. Stuttgart 1907, Julius Hoffmann.

Architekt A. Dryák. Realschule in Kladno: Detail.



Architekt A. Dryák. Realschule in Kladno: Detail.

sich. Hier hat es die Natur gemacht wie der Mensch, wenn er eiserne Arme aus Stein oder Beton hervorwachsen ließ. Vergleiche die elektrischen Lichtpylonen der Münchener Ausstellung 1908. Zu beachten ist aber hierbei, daß diese frei aufragenden Zahnknochen, Hörner und Geweihe keine konstruktiven Aufgaben zu erfüllen haben. In der Natur dienen sie vielmehr als Waffe (Büffel, Elefant, Hirsch) oder als Werkzeug. Bei den Münchener Lichtpylonen tragen sie die Lampen, sollen aber zugleich auch als Zierde wirken, wie das Geweih beim Tiere.

Aber wie gesagt, im allgemeinen hat die Natur den Knochen in das Fleisch eingebettet, um den Knochen zu schützen, denn der zum Skelett gehörige, tragende Knochen ist wichtiger als das Fleisch, soweit dieses nicht inneres Organ ist, sondern nur diese inneren Organe schützend umhüllt. Und dieses selbe Prinzip zeigt eben auch der Eisenbeton. Ja, einige Systeme von Eisenbetondecken sind so konstruiert, daß man glauben möchte, die Erfinder haben sich die in Fleisch und Knochen bauende Natur zum Vorbild genommen. Bei der Bulbeisendecke z. B. entspricht der Eisenrost dem Knochenskelett, während die ringförmigen Schlingen aus dünnem Eisen den Sehnen und Muskeln entsprechen, die dem Fleische Halt geben. Der inneren Lebendigkeit des Knochens entspricht die Elastizität und Nachgiebigkeit des Eisens. Ähnlich werden bei der Eisenfederdecke mit Betonumhüllung die eisernen Tragestäbe aus Flacheisen mit Zickzackfedern unter Zuhilfenahme von eisernen Klammern verbunden und in dieses Eisengerippe wird der Beton eingestampft. Auf dem Prinzip der Einbettung des Eisenknochens in das Stein-, beziehungsweise Betonfleisch beruhen dann weiter die heute in Fabriken, Kontoren, Warenhäusern üblichen Konsoldecken.

Dem schon oben erwähnten Prinzip endlich des nahezu bloßliegenden Schienbeines und Rückgrates entspricht in der Architektur die freie Eisenkonstruktion als Stütze und Tragmittel, z. B. bei der Innenarchitektur des Hallenbaues, wo die Eisenschienen als Gurte Steindecke und Dach aufnehmen.

Die organische Konstruktion des Kopfes beim Tier und Menschen dagegen mit der nahezu bloßliegenden Hirnschale kann sehr wohl mit der eisernen Kuppel verglichen werden, namentlich wenn diese, wie bei dem Leuchtturm, im Inneren gleichsam ein Gehirn trägt, welches sein Licht weit hinaussendet, welches in rotierender Bewegung ist und warnende Rufe von sich gibt. Ähnlich bezüglich der Sternwarten.

Wir sehen also, daß, soweit sich auch der Mensch in der Technik scheinbar von der Natur entfernt, er doch stets, wenn auch oft unwillkürlich, die Baugesetze der Natur nachahmt und mit anorganischen Mitteln dasselbe zu erreichen sucht, was die große Baumeisterin Natur in so wunderbarer Weise auf organischem Wege erreicht hat.

Das Bauprogramm des Bureauhauses.

Von Franz Fammler (Berlin-Schlachtensee).

Der mächtige Aufschwung, den der Architekturhistoriker an der gegenwärtigen Baukunst feststellt, ist in seinen äußeren Ursachen zweifellos überwiegend dem Eisenbeton zu verdanken. Die einheitliche Verschweißung des Stein- und des Eisenbaues, in der alle Einsichtigen schon seit Dezennien die Begründung eines neuen Architekturstiles erblickten, ist durch dieses Material wenigstens durch die monumentale Profanbaukunst ausgereift. Wo immer heute aus Rücksicht auf den teueren Baugrund Einschränkung der Mauermassen geboten ist, insbesondere wo die praktischen Zwecke des Bauwerkes verlangen, daß die Fassade in Lichtöffnungen aufgelöst wird, überall da sind es die Eisenbetonkonstruktionen, die den Architekturcharakter bestimmen und das Baugepräge begründen.

Mit dem Warenhausstil setzte es ein. Der Geschäftsbetrieb solcher Nutzbauten verlangt eine Raumaufteilung, die in allen Stockwerken durchlaufend ineinander übergehende Räume von bedeutender Breite und Tiefe bereitstellt. Als innerlich notwendige Weiterentwicklung dieses Baugedankens hat sich nun in der Achitektur des Bureauhauses ein Bauproblem ausgewirkt, das dem Warenhausbau blutsverwandt ist und daher ebenfalls nur aus der im Eisenbeton gewähr-

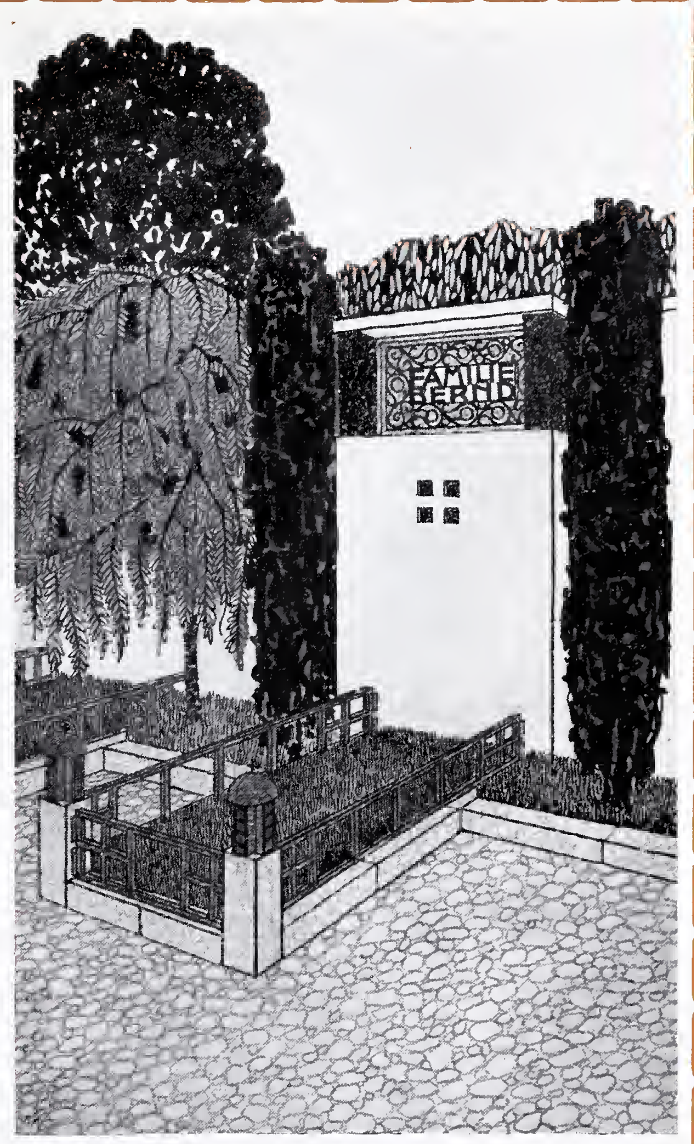
leisteten naturgemäßen Materialstilverbindung herzuleiten und zu lösen ist.

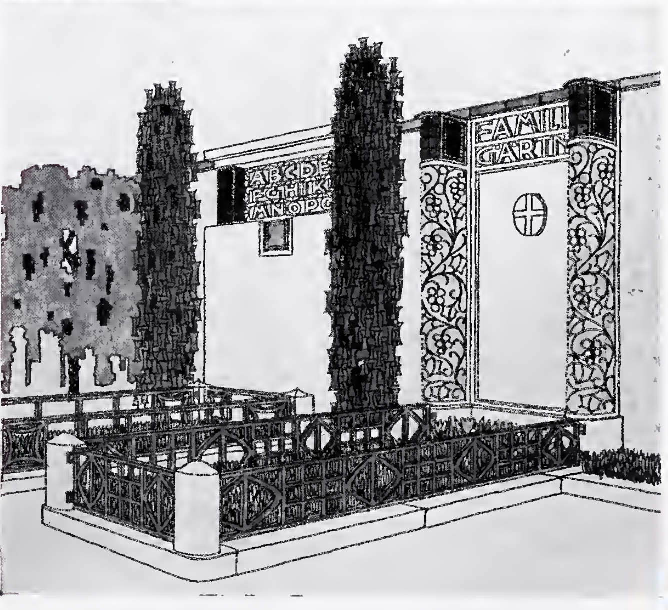
Schneller und sieghafter, als selbst Sachkundige anfangs zugestehen wollten, hat sich dieser neue Gebäudetyp Geltung und Anerkennung erzwungen. Denn in ihm bietet sich eine Neuerung, die unleugbar internationalen Nutzwert besitzt, und die daher auch auf unser künstlerisches Bauschaffen zwingende Befruchtungskraft ausübt. Obwohl ihm keineswegs die dem Warenhaus eigentümlichen Obliegenheiten zugewiesen sind, trägt es doch gleichfalls in sich die Bestimmung zur Aufnahme der verschiedensten Verkehrsräume: Eine Bauanlage, die den aufs höchste gesteigerten Erfordernissen des modernen bureaumäßigen Handelsverkehres mit neuen bautechnischen und baukünstlerischen Mitteln gerecht werden will.

Die Anordnung der einzelnen Raumteilungen wird in der Hauptsache derart getroffen, daß ein bis zwei Zimmer für Personal mit einem kleineren Zimmer für den Chef verbunden werden können. Um aber auch je nach den wechselnden Wünschen der verschiedenen Mieter statt der einzelnen kleineren Bureauräume ganze Säle von jedweder Größe verfügbar machen zu können, wird für die Zwischenwände eine Konstruktion erforderlich, die es gestattet, gegebenenfalls durch bequeme Beseitigung der Teilwände Lokalitäten von beliebigen Dimensionen bereitzustellen. Durch die hierzu erforderliche leichtere Wandkonstruktion darf indessen die Schalldichtigkeit der damit gebildeten Einzelräume nicht beeinträchtigt werden. Eine notwendige Folge des Prinzips, in der konstruktiven Anlage die Möglichkeit der Wegräumung von Zwischenwänden jederzeit offenzuhalten, ist denn auch die Beschränkung der inneren Ausschmückung auf das geringste zulässige Maß. Doch kann daraus nicht eine Rechtfertigung für Nüchternheit und Geschmacksarmut des Bureauhausinnern hergeleitet werden. Durch zweckentsprechende farbige Behandlung läßt sich eine allen Bedarfsfällen angepaßte versöhnliche Gesamtstimmung unschwer erwirken.

Es ist selbstverständlich, daß in diesen Bauten alle auf die Vereinfachung und Beschleunigung des Geschäftsverkehres und der Geschäftserledigung berechneten haustechnischen Neuheiten wahrgenommen sein wollen. Man erreicht dies auf Grundlage eines gewissermaßen kommunistischen Prinzips. Da ermäßigen sich durch Einführung eines gemeinschaftlichen Fernsprechanschlusses des Bureauhauses, dessen Einzelverbindungen der Portier zu vermitteln hat, die Gebühren für die Mieter um ein Wesentliches. Da ist für die Besorgung der Post ein Gemeinschaftssystem im Hause dadurch erreicht, daß sich im Erdgeschoß ein großer Postbriefkasten befindet, dem die Briefe aus allen Stockwerken durch einen Einwurfsschacht zugeführt werden. Selbst der Personenaufzug im Hohlraum des Treppenhauses trägt den Charakter einer gemeindienstbaren Unpersönlichkeit: Er wird als elektrisch betriebener sogenannter Paternosteraufzug hergestellt, der in ununterbrochener Bewegung den Verkehr der Besucher und Mieter vermittelt. Zur Beförderung bedarf es hier also weder der Hilfe eines Fahrstuhlführers, noch einer Pause zum Ein- und Aussteigen, und so kann dabei allerdings jeder durch unliebsames Warten sonst gebotene Zeitverlust vermieden werden.

Die der inneren Raumaufteilung zugrunde liegende Zweckidee des Bureauhauses will sich nun auch in der äußeren Architektur zum Ausdruck durchringen. Ohne jede Rücksicht auf die am Warenhaus erprobten Bauprinzipien geht das begreiflicherweise nicht an. In einer Durchschneidung der Frontwände mittels energisch aufstrebender Steinpfeiler, unter gleichzeitiger Beobachtung einer maßvollen Horizontalbetonung, ist die erschöpfende baukünstlerische Charakteristik des reinen Warenhauses erkannt. Das ist demnach auch das vorherrschende Element in der Architektursprache des Bureauhauses. Doch verleugnet eben dieses Geschäftshaus für Bureauräume anderseits nicht eine gewisse verwandtschaftliche Beziehung zu der schon von früher her vorhandenen Erscheinung des kombinierten Geschäfts- und Wohnetagenhauses. Die bei diesem älteren Bausystem über den Läden untergebrachten kleinen Raumteilungen der Wohngeschosse finden ja gerade bei dem großen Bureauhaus in ausgedehntem Maße Anwendung. Nur mit dem Unterschied, daß es jetzt keine bloßen Wohnräume mehr sind. Wo also aus naheliegenden Gründen erhöhter Rentabilität für das





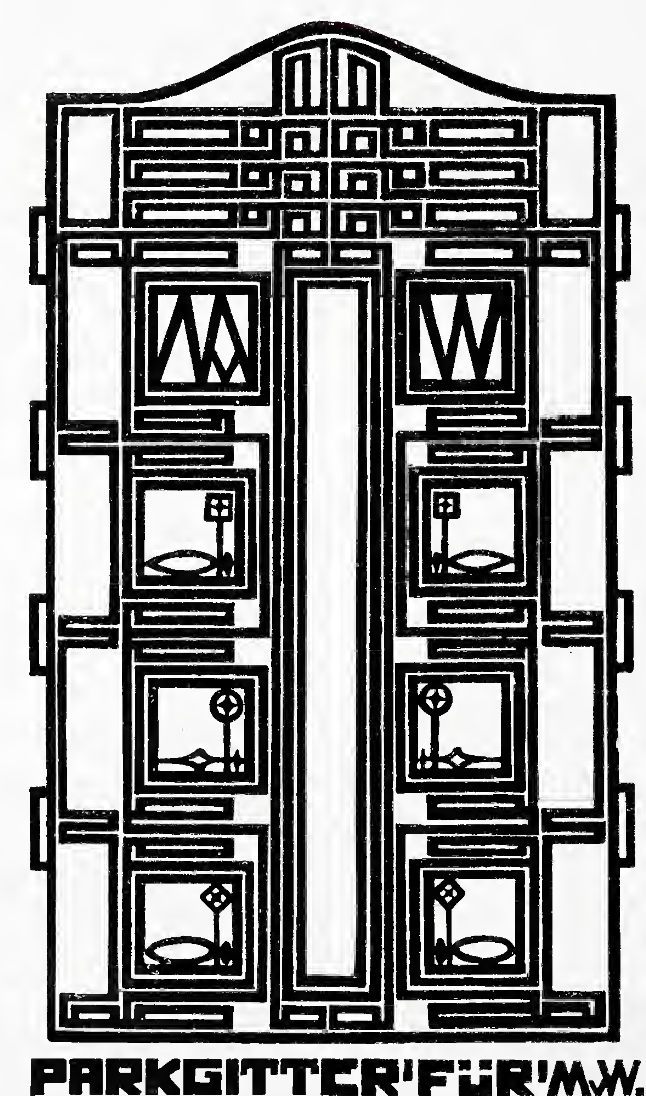
Architekt Hans Bolek. Grabmalstudien.

Parterre oder wohl auch noch für das erste Stockwerk die Einrichtung großer Ladenräume gewählt ist, verlangt das Bureauhaus naturgemäß für die große Zahl der über den Läden gelegenen gleichwertigen Räume nicht, wie die Wohnetage, einen ausgeprägten, nach Stockwerken abgeschlossenen einheitlichen Sonderrhythmus im Fassadenbild. Die Fassadenarchitektur eines solchen Bureauhauses bewegt sich da also in den diametral entgegengesetzten Tendenzen des kombinierten Wohn- und Geschäftshauses einerseits und des großen Warenhauses zum andern. Im erstgenannten Sinne ist eine organische Architekturverbindung zwischen der überwiegenden Glas- und Metallstruktur der weiten Ladenräume unten und den die kleineren Bureaulokale fassenden massiven Obergeschossen zu erbringen. Und die zweite Hinsicht erfordert auch für die Obergeschosse jene reich ausgebildete Fensterwand, die hier wie beim Warenhaus um der ergiebigsten Lichtausbeute willen unentbehrlich ist, und die doch wiederum mit den zugehörigen kleineren Räumen des Bureauhauses derart zu einen ist, daß ein direkter Einblick von der Straße her bei vollstem Genuß des Tageslichtes doch möglichst ausgeschlossen bleibt. Hiernach stellt sich also als Hauptaufgabe und Hauptschwierigkeit für die Fassade des mit Ladenuntergeschossen versehenen Bureauhauses dar: Eingliederung der Bureauetagen derart, daß dadurch die für die Ladenräume des Untergeschosses vorzusehenden großen Schaufenster weder nach Zahl noch nach Größe eine Einschränkung erfahren. Und zugleich doch trotz dieser Ladenfensterarchitektur für die den oberen Gebäudeteilen dienenden sichtbaren Träger eine Gestaltung, durch die den darübergelagerten, fast erdrückenden Massen der schweren Bureaugeschosse der ästhetisch befriedigende Eindruck hinreichend tragkräftiger Unterstützungspfeiler verbürgt ist.

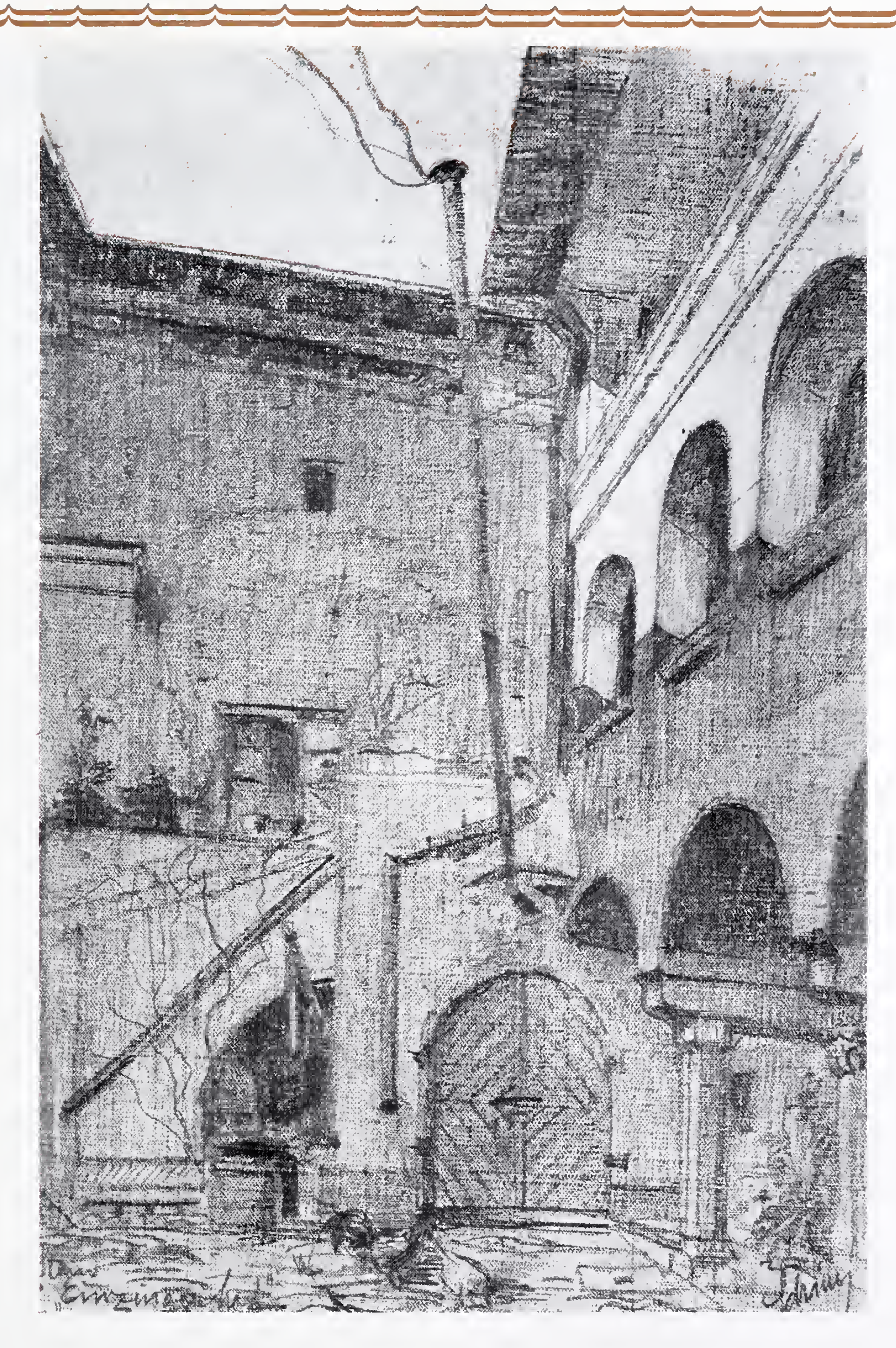
Anders verhält es sich mit dem ohne Ladenuntergeschosse ausgeführten, reinen Bureauhaustyp, der in neuerer Zeit immer eifrigere Pflege findet. Zwischen einem aufs schärfste ausgeprägten leichten Glas- und Metallbau des Erdgeschosses und oberen massigen Bureaustockwerken die bauorganische Einheit herzustellen, ist hier freilich nicht mehr die Aufgabe. Dafür bleibt jetzt aber ein klaffender Zwiespalt in der Fassadenbildung insofern zu überbrücken, als für die charakteristische Gliederung des ganzen Baukörpers kräftig betonte vertikale Teilungen unentbehrlich sind, während anderseits doch auch in der nicht ganz zu unterschlagenden Berücksichtigung der Etagenwirkung ein nicht unwesentlicher Mitwert für die Bureauhausfassade geboten ist.

Da gibt es dann im Fassadenbild ein eigenartig fesselndes Wettringen zwischen der vom Warenhaus überkommenen Vertikaltendenz und der Etagenwirkung. Die Auflösung der Mauer in gleichmäßig hineinkomponierte Fensterreihen ist als augenfällige Betonung der Horizontalen bestrebt, die durchschlagende Energie der markanten Pfeilervertikalen zu mildern. Und doch gewinnt das vertikale Prinzip wiederum eine neue Stütze, wenn in der mit dicht aneinandergereihten Fenstern von unten bis oben geradezu gesättigten Frontwand das Steinmaterial an den Lichtöffnungen stetig zunimmt und die Glasverwendung daran mehr und mehr eingeschränkt wird, je näher das Auge dem Dache selbst kommt. Damit entwickelt sich dann eben jene Perspektive, welche gerade der Vertikalwirkung des Baues eine wenn auch indirekte, so doch nicht minder nachdrückliche Hilfe bringt. In diesem gegenseitigen Ringen der verschiedenen Architekturelemente scheint so bald die Vertikale, bald die Horizontale zu dominieren, während doch in letztem Schlusse keines von beiden die entscheidende Oberhand behält. Und dadurch wird dem Bureauhaus jene außerordentlich lebensvolle Architekturbewegung mitgeteilt, die als das wohlgelungene Symbol der im modernen Handels- und Verkehrsleben unentbehrlichen rastlosen Rührigkeit dasteht.

Für das Bureauhaus ist repräsentative Monumentalerscheinung in der Fassadenführung zu fordern. Den Firmen, die sich hier ihre Wirkungsstätte einrichten, darf nach außen hin eine würdige baukünstlerische Ausstattung schon um des geschäftlichen Prestiges willen nicht vorenthalten werden. Aber auch eine übertrieben luxuriöse Bauausführung birgt die Gefahr einer harten Entstellung des speziellen Bureauhaustyps, weil dieses ein Bau sein will für das Wirken höchster geschäftlicher Intelligenz und Energie. Und das bedingt für das Baugepräge die Straffheit der Zweckarchitektur, nicht aber den fürstlichen Prunk des Palastbaues.



Architekt Emil Pirchan.



Motiv aus Stein, „Einzingerhof“.

Vom Architekten Franz Schimitzek.

Bankgebäude in Amerika.

Vom Architekten Dr. Hans Berger.

Während der letzten zehn Jahre hat in den großen amerikanischen Städten eine ganz bemerkenswerte Änderung der für die Unterbringung von Bankgeschäften bestimmten Räumlichkeiten stattgefunden. Zuvor waren alle größeren Banken entweder als Mietpartei in den unteren Geschossen irgendeines Officegebäudes untergebracht, oder sie nannten ein Haus ihr Eigen, welches aus älterer Zeit stammte und weder sehr praktisch noch besonders formvollendet war. Wenn aber eine Bank schon an einen Neubau für ihre eigenen Zwecke schritt, so errichtete sie sicherlich einen Wolkenkratzer, als der den meisten Nutzertrag abwerfenden Bautype, im Geschäftszentrum einer großen Stadt.

Nun mag zwar die Errichtung eines Wolkenkratzers eine ausgezeichnete Kapitalsanlage bedeuten, eine besonders auffällige Tat ist sie heutzutage entschieden nicht mehr in Amerika. Und eine Bank will und muß sich auf irgendeine Art auszeichnen und von ihrer Umgebung unter-



Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.



Fig. 4.

scheiden. Sie muß einen besonderen architektonischen Gedankenausdruck für eine Körperschaft finden, die über ungeheuere — oder sagen wir schwindelnd hohe — Kasseüberschüsse verfügt und dabei auf einer unerschütterlich soliden finanziellen Grundlage basiert ist. Das Haus einer Bank muß daher eine Form anstreben, die den Reichtum und dessen Beständigkeit symbolisch so recht zur Schau zu stellen weiß und sich dadurch über jene Unternehmungen stellt, welche eines jener turmhohen, einander zum Verwechseln ähnlich sehenden Häuser als alleinige Verzinsung errichten.

Die Leiter der amerikanischen Banken haben sich also eine neue Anschauung über die bauliche Ausgestaltung ihrer Geschäftshäuser gebildet, und dabei hat sich eine neue, ganz eigentümliche Type für Banken herauskristallisiert.

Die Bankhäuser des letzten Dezenniums sind relativ niedere Monumentalbauten, welche auf dem teuersten Boden der City für die ausschließliche Benützung der Bank errichtet wurden. Also ein Standpunkt nach dem Grundsatz: Wir haben's ja, wir können's uns leisten.

Dem ausführenden Architekten muß dieser Standpunkt selbsverständlich hochwillkommen sein, da sich ihm damit die so seltene und beneidenswerte Gelegenheit darbietet, frei von finanziellen Hindernissen seinen Ideen nachzugehen.

Hierbei entschleiern sich nun am deutlichsten die architektonischen Ideale der amerikanischen Architekten: das Wiederaufleben des klassischen Altertums.

Greifen wir eines der vielen typischen Beispiele heraus, das Gebäude der Trust and Safe Deposit Company in Rochester. Ganz in Marmor konstruiert, in klassischem Stil und mächtigen Dimensionen gehalten, zeigt diese Bank alle Merkmale der nordamerikanischen Auffassung von einem solchen Tempel des Geldes. Allerdings fehlen die Pinien und Zypressen im Hintergrund, und der nüchterne Vertikalismus eines Officegebäudes läßt sich schwerlich als Ersatz dafür deuten; nichtsdestoweniger haben wir eine würdige Ausdrucksform des neuen Baugedankens vor uns, der eine beredte, eindrucksvolle Sprache spricht und allgemein verständlich ist.

Auch in der Grundrißbildung hat sich ein gewisses Schema als Regel festgesetzt. Die Geschäftsgebarung der Banken macht einen solchen Plan notwendig. Das Programm verlangt stets einen breiten Eingang, der durch ein kurzes Vestibül sogleich in den Hauptraum führt. Dieser Hauptraum enthält die Schalteranlagen und wird auf die günstigste Art, durch Oberlichte, beleuchtet und ventiliert. Von hier aus direkt zugänglich sind die Räumlichkeiten, welche teils für jene Funktionäre der Bank, welche mit den Kunden in Kontakt stehen müssen, teils zur Bequemlichkeit der letzteren benötigt werden: ein Zimmer für den Direktor, die Bureaux der Präsidenten und Sekretäre, ein Damensalon, ein Schreibzimmer. Diese Räumlichkeiten können eventuell auf zwei Stockwerke verteilt werden, so daß dann gewöhnlich eine

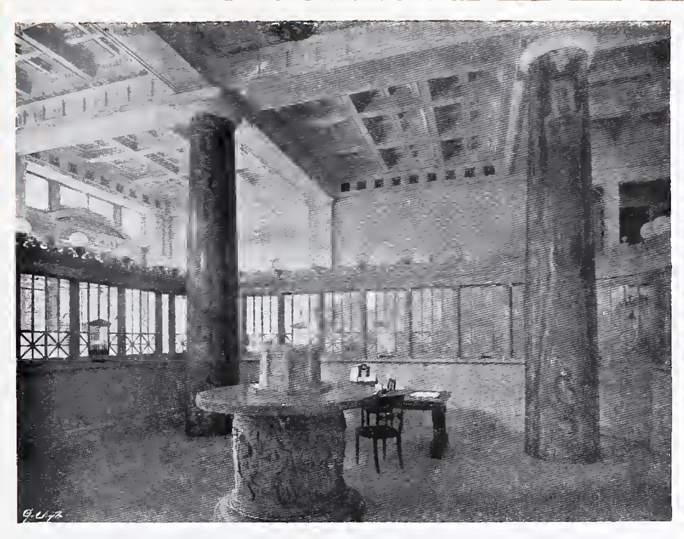


Fig. 5.



Fig. 6.

galerieartige Anlage innerhalb des großen Saales entsteht, und empfangen ihr Licht zumeist durch seitliche Fenster. Am idealsten gelingt diese Art der Grundrißbildung bei einer von drei Seiten freistehenden Parzelle, allerdings einer nicht allzu häufig zu erreichenden Form. Sonst aber ist die Anlage bei allen Banken ziemlich gleichartig und bietet selten besondere Schwierigkeiten.

Prinzipiell sind nur zwei Typen zu unterscheiden, nämlich, ob der dem Publikum zugängliche Raum in der Mitte des Kassensaales oder rings um den Manipulationsraum angelegt ist. In diesem Fall, der durch Fig. 3 des näheren erklärt wird, bildet der öffentliche Raum einen Ring, im ersten Fall eine Insel. Der Gegensatz wird aus den beiden Innansichten Fig. 1 und Fig. 2 noch besser ersichtlich; Fig. 2 enthält außerdem die typische Galerie. Als ein Spezifikum der inselförmigen Anlage sei auf Fig. 4 verwiesen; hier stellt der öffentliche Raum nichts anderes als einen langestreckten Korridor dar, an dessen beiden Seiten die Schalter angeordnet sind. Die originelle Disposition wurde infolge der tiefen und schmalen Parzelle notwendig und weist ebenfalls eine Galerie auf.

Selbstverständlich steht die Innenaustattung der Banken in keiner Weise hinter der äußeren Architektur zurück. Wände und Fußböden sind stets aus farbigem Marmor, die Decken in reicher, manchmal überreicher Kassettierung, die vergitterten Verschläge für die Beamten in schwerer Bronze.

Die beiden Figuren 5 und 7 liefern einen weiteren Beweis für diese Prunkfreude. Sie stammen aus dem Interieur des Marmorpalastes, welcher für die Knickerbocker Trust Company, die in den jüngst vergangenen Zeiten der schweren Finanzkrise eine böse Berühmtheit erlangt hat, errichtet wurde, und zwar — ein anderes sensationelles Zusammentreffen — von dem erschossenen Architekten Stanfort White. Dieses Werk Whites gilt als das prächtigste, im edelsten Material aufgeführte Bankgebäude der Welt; außen und innen prangt es in weißem karrarischem Marmor. So dürfen die Gläubiger der verkrachten Bank wenigstens mit Genugtuung an das freigebige künstlerische Feingefühl der Gründer und ihres Architekten denken.

Von demselben unglücklichen Künstler stammt die Bank von Montreal (Fig. 6), deren großräumiger Kassensaal eine gewaltige Säulenstellung in schwarzem Syenit enthält. Bronze und Marmor sonst, wohin man blickt.

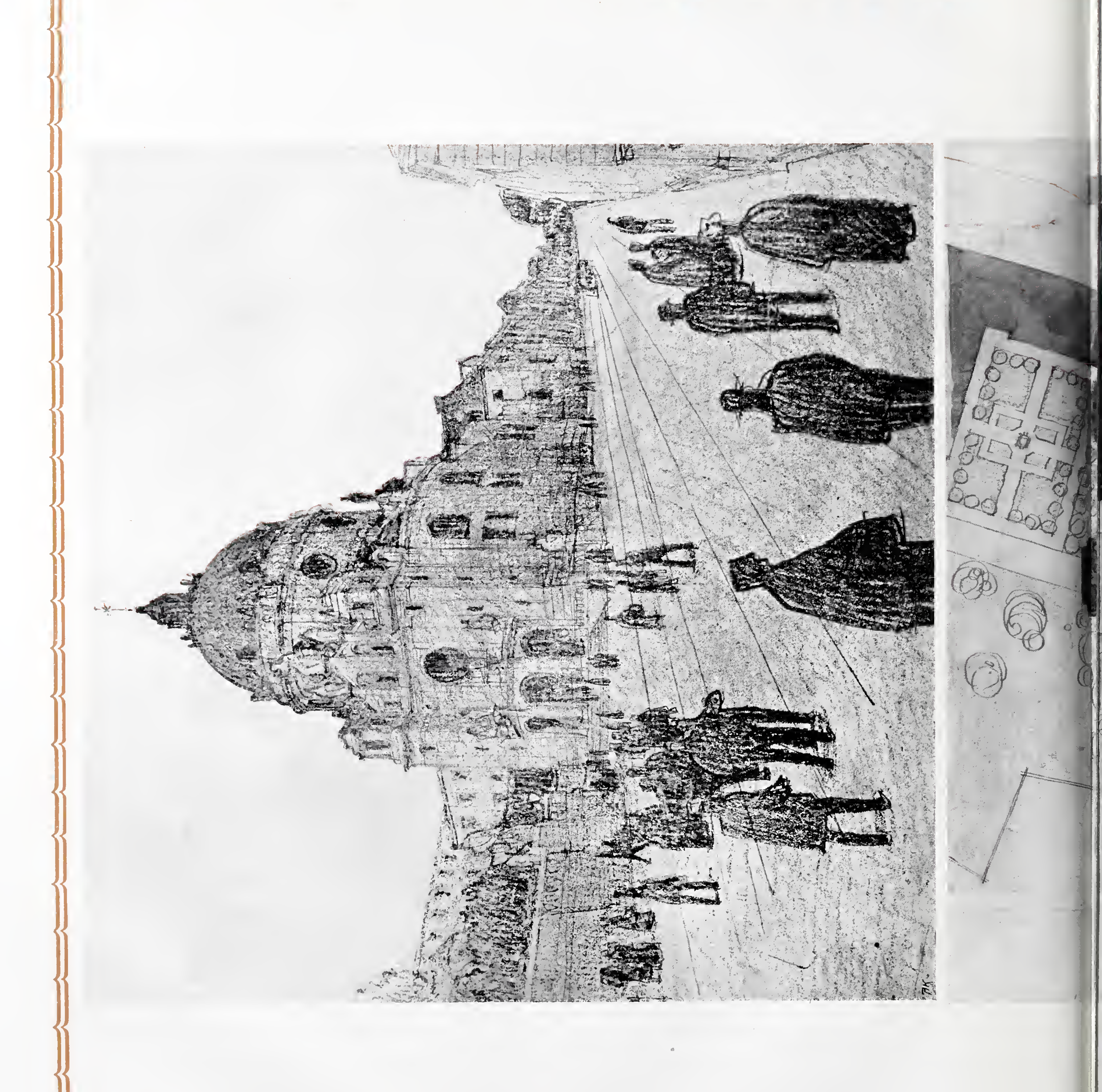
Die letzten Beispiele betreffen Lösungen, wobei der sonst so strenge durchgeführte Klassizismus der Außenarchitektur durchbrochen erscheint. So finden wir bei einer Bank eine eigentümliche, modern-französische Überwölbung der Säulenstellung mit einem einzigen, ungeheueren Bogen, ein Motiv, welches aber nicht vollständig geglückt erscheint und dem Bankgebäude etwas von dem Charakter eines Bahnhofes verleiht.

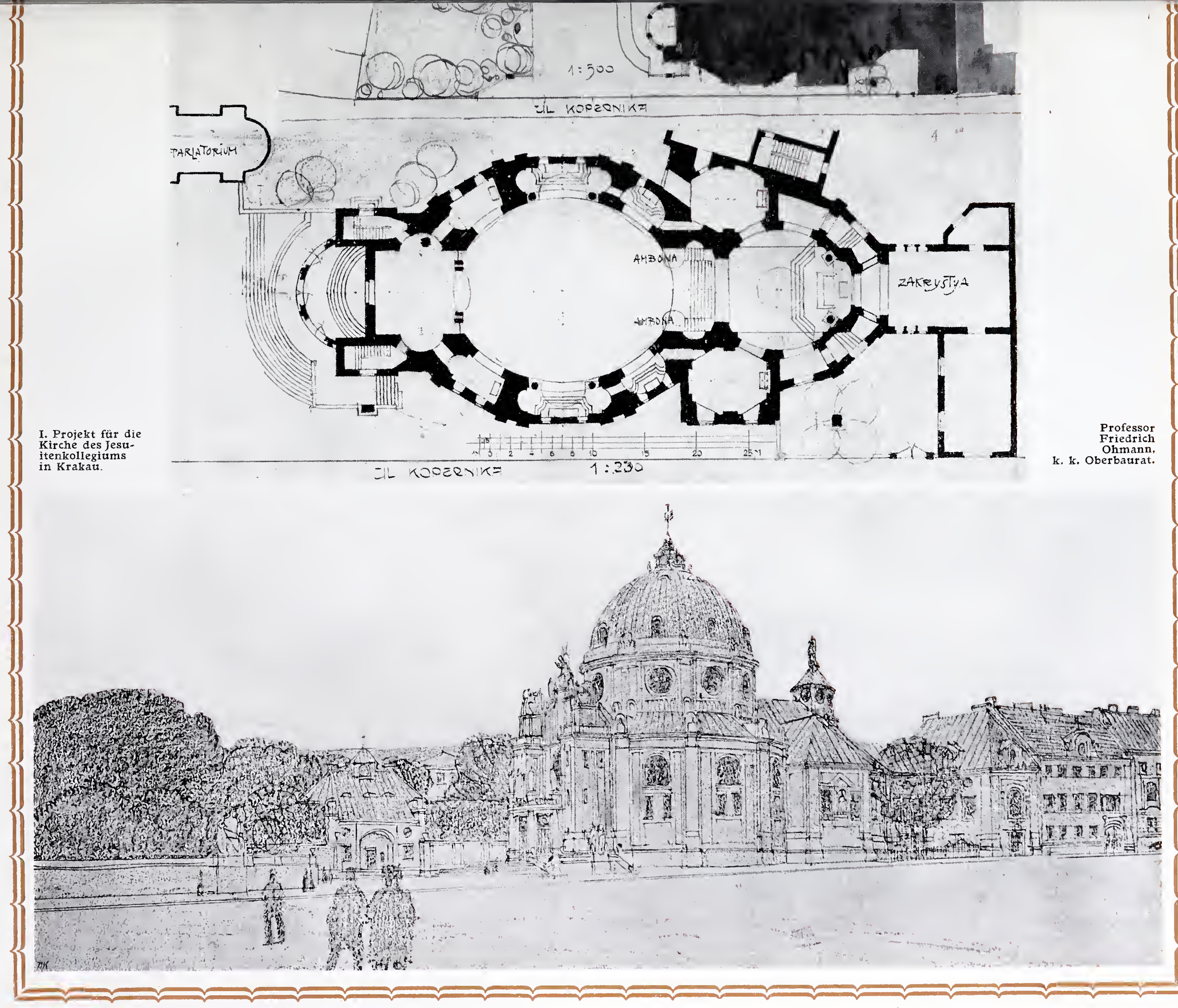
Auch Versuche in unentwickelten Formen, z. B. dem frühdorischen Stil, fallen nicht immer am besten aus. Durch die schwerfälligen Details erhält der Bau etwas Gedrücktes, Kastenartiges.

Auch an Versuchen, die ländliche Architektur für Monumentalzwecke umzubilden, fehlt es nicht. Sie haben sogar etwas Begründetes, namentlich, wenn durch den allzu imposanten Steincharakter des Bankgebäudes in einer kleinen Ortschaft die Umgebung gedrückt würde.



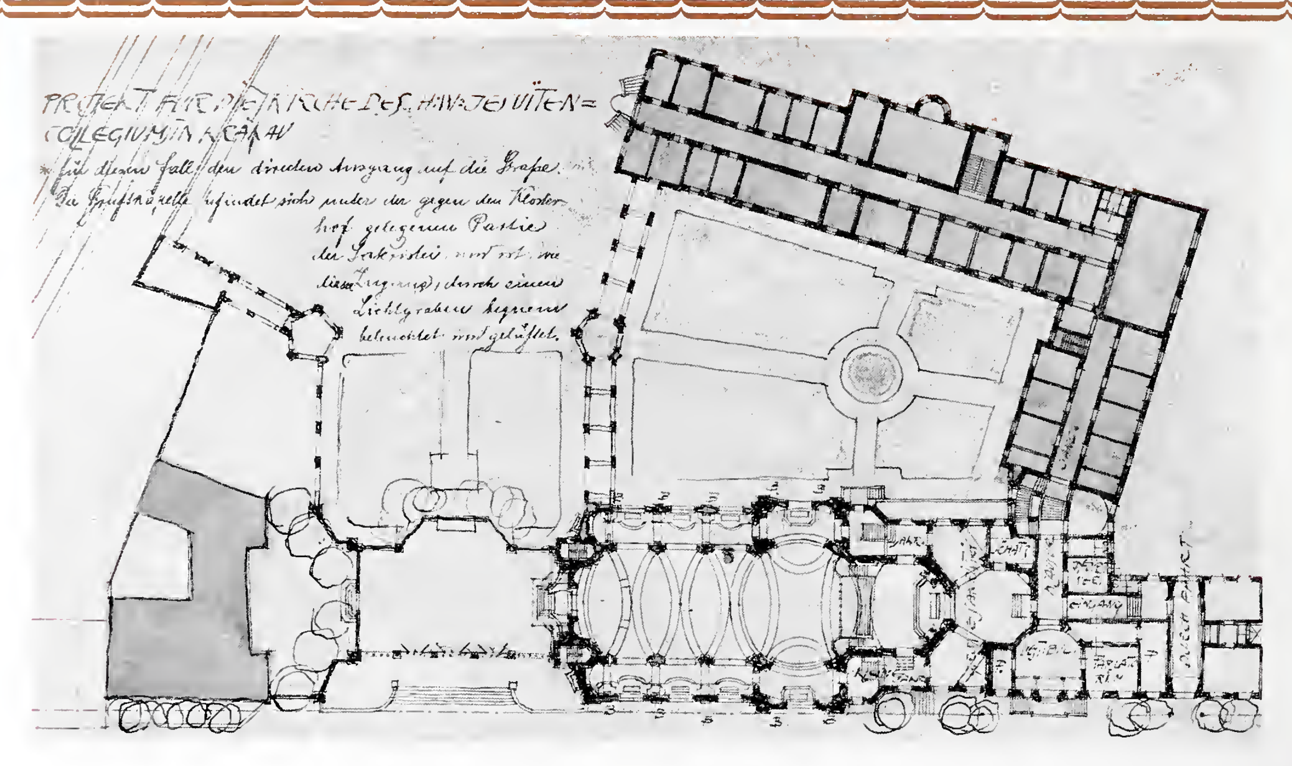
Fig. 7.





I. Projekt für die Kirche des Jesuitenkollegiums in Krakau.

Professor Friedrich Ohmann, k. k. Oberbaurat.



Grundriß zum II. Projekt für die Kirche des Jesuitenkollegiums in Krakau.

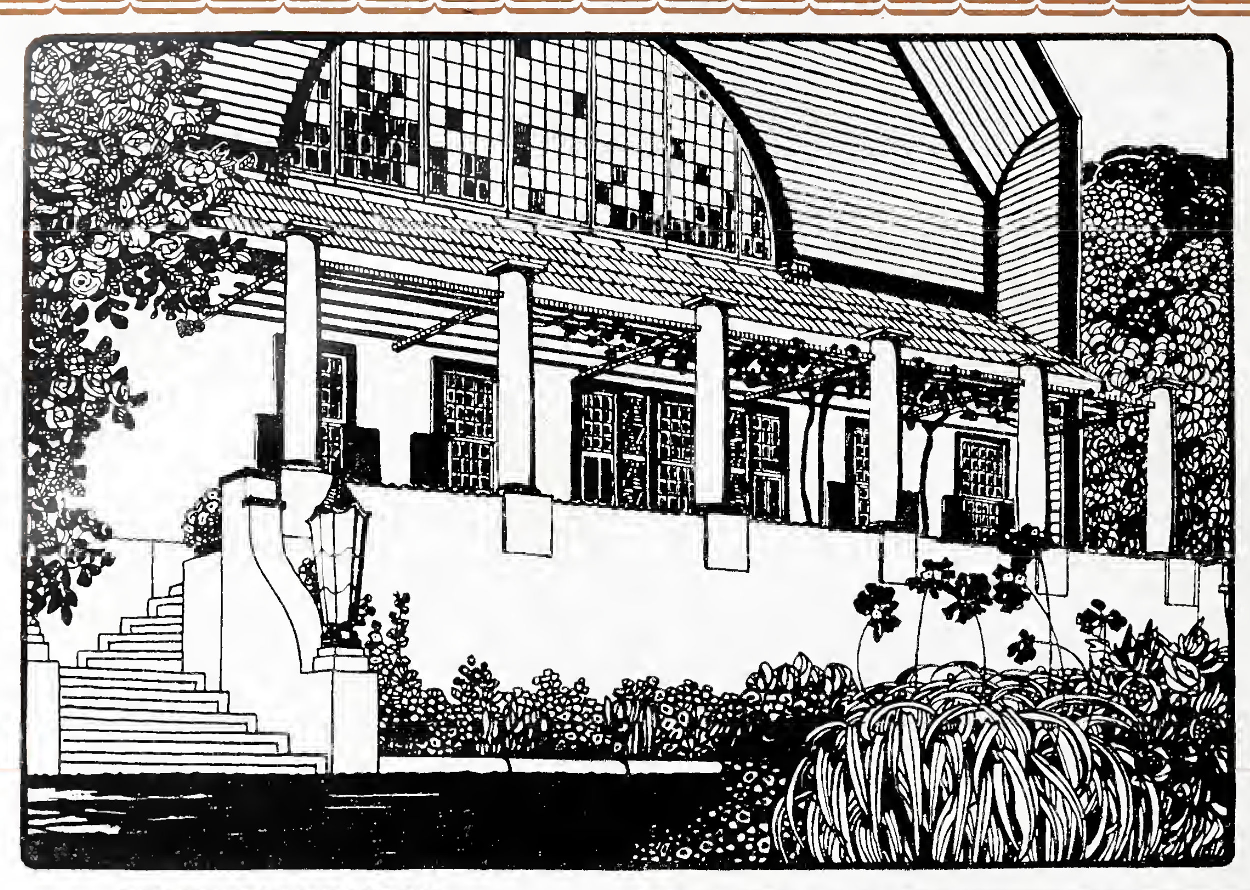
Henry van de Velde: Abbe-Denkmal.

Von Joseph Aug. Lux.

Dem vor einigen Jahren verstorbenen Abbe, dem Begründer der berühmten Zeiß-Stiftung in Jena soll ein Denkmal errichtet werden. Die Preisausschreibung unter den deutschen Künstlern hat ausnahmslos unbefriedigende Resultate ergeben. Nun hat Professor van de Velde einen Entwurf geliefert, der mit Recht die einhellige Zustimmung der Arbeiterkommission gefunden hat. Allerdings hat die Münchener Künstlergenossenschaft einen Protest erhoben, worin auf den nationalen Standpunkt hingewiesen wird, der es verbiete, ein hervorragendes Kunstwerk für die Annahme und Durchführung gutzuheißen, weil sein Urheber im Auslande geboren sei. Echt künstlerisch, nicht wahr? Wenn dieser Standpunkt überhaupt haltbar wäre, so würde er schon vor der Tatsache zu weichen haben, daß der im Auslande geborene Künstler seine kostbare Kraft ja längst Deutschland gewidmet hat, in Weimar lebt und eine deutsche Kunstschule leitet. Ganz abgesehen davon, scheint man zu vergessen, daß die moderne Kunst in Deutschland überhaupt ein Import aus dem Auslande ist. Was wäre denn in Deutschland geworden, ohne fremde Ideenzufuhr? Vor allem aber wird der Protest durch das Kunstwerk selbst geschlagen. Es ist ja an und für sich recht betrübend, daß die deutsche Künstlerschaft keinen Entwurf zu bringen vermochte, der sich mit dem van de Veldeschen messen kann. Da aber in künstlerischen Sachen nur Leistung gegen Leistung zu messen ist, müssen wir froh sein, in dem van de Veldeschen Entwurf ein Werk zu gewinnen, das der Zeit, in der es entstand, dem Künstler und den Veranstaltern zum Ruhme gereicht. Wir können jedenfalls der Arbeiterkommission, die sich einstimmig für diesen Entwurf entschieden hat, gratulieren. Sie möge sich nicht wankend machen lassen, wenn etwa die höheren Instanzen, die über die Annahme zu entscheiden haben, wider Erwarten Widerstand leisten sollten. Es ist zu hoffen, daß auch das entscheidende Plenum von dem rechten Kunstsinn geleitet wird. Ich habe den Vorzug gehabt, das Modell dieses Kunstwerkes zu sehen, und freue mich, daß uns in Deutschland die Hoffnung winkt, eine solche Schöpfung verwirklicht zu sehen. Es ist eine Architektur, die sich ungefähr über einem achteckigen Grundriß erhebt, ein kleiner Rundtempel, ein Sakralraum, an vier Seiten über Stufen durch Gittertore zwischen großzügigen Pfeilerstellungen zugänglich, mit einem steil ansteigenden, flachbogigen Bronzedache überhelmt (in einem schönen Kontrast zu dem gelbrosigen Jenaer Sandstein denkbar), die Wandteile durch lange, schmale Fensterritzen gegliedert, die in keilförmig zugespitzten Bogen endigen und ideale Stützpunkte für den aufruhenden bronzenen Dachhelm bilden, der übrigens an den vier Ecken auf wuchtigen, von Pfeilern getragenen Quadern aufruht. Nun muß man sich nicht vorstellen, daß diese Architektur nach außen hin in irgend welchen abgedroschenen Stilformen durchgeführt ist. Das ganze Gebilde trägt das individuelle van de Veldesche Gesicht, den rhythmischen Schwung seiner Linie, die von einer heimlichen Musik durchbebt ist, in kühnen, aber sicher ausgeschwungenen Kurven ausspringt, in dem selbstbewußten und unendlich melodischen Fluß wieder zurückkehrt, sich selbst Ursache und Vollendung ist und das ganze Gebäude mit ihrer symphonischen Einheit umschließt, nach allen Seiten und Richtungen, wie immer auch die zufällige Silhouette gewählt werden mag. Ich hatte das Gefühl, einem Werk der vollendetsten Klassizität gegenüberzustehen, wenn man das Wort in dem Sinn der künstlerischen Ruhe und Einheit, die zugleich von starkem rhythmischem Leben durchflutet ist, verstehen will. Ich muß gleich hinzusetzen: Antike Klassizität, denn niemals tritt uns der reine Adel einer in sich vollendeten, ausgeglichenen Harmonie so entgegen, wie in der griechischen Antike, die man nicht versteht, wenn man bloß das materielle Bruchstück der griechischen Bauformen anwendet. Das muß ich besonders betonen, daß van de Velde nicht im entferntesten daran gedacht hat, auch nur die leiseste Spur eines griechischen Stilmotives herbeizuzerren. Sein Entwurf ist ganz van de Velde, ganz individuell, ganz zwanzigstes Jahrhundert, und ist doch klassisch zu nennen; denn er hat nicht die Form, sondern, was unendlich mehr und wichtiger ist, er hat den Geist der Antike. Nun das Innere. Natürlich unterhalten die inneren Linien eine geistvolle Wechselbeziehung zu den äußeren Linien der Architektur, den Ausklang derselben geheimnisvoll rhythmischen Gesetzmäßigkeit, durch die sie als das Werk



II. Projekt für die Kirche des Jesuitenkollegiums in Krakau. Professor Friedrich Ohmann, k. k. Oberbaurat.

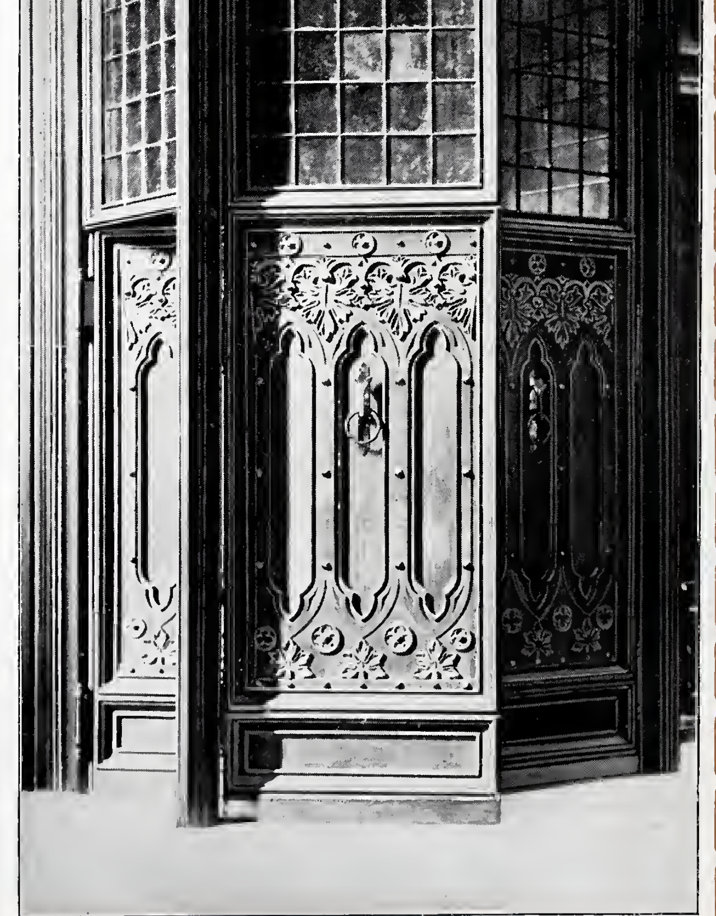


Studie von Architekt Paul Roller.

aus einem Guß erscheint. Der sanfte und doch von nervöser Energie beherrschte Flachboden gibt in dem ganzen Umkreise die Führung an, gleichsam das Leitmotiv; er springt in die Wölbung über, die eine Art Zierdecke bildet, und durch einen runden Ausschnitt von oben her das Licht empfängt. An den vier Wänden, die zwischen den vier Toren im Quadrat einander gegenüberstehen, sind überhöht die Reliefs aus Meuniers Denkmal der Arbeit eingelassen. Im Mittelpunkt des Raumes aber soll das Standbild Abbes aufgestellt werden. Die wundervollen Proportionen, die abstrakte Musik der Linien, der sinnvolle Gedanke, der dieser Architektur noch ein besonderes Leben gibt, tritt als ein Mehrwert zu den sinnvollen künstlerischen Schönheiten hinzu. Dies alles zusammengenommen übte auch auf Laien eine bestrickende Wirkung aus. Darum haben sich auch mit instinktiver Sicherheit die Arbeiter für den van de Veldeschen Entwurf erklärt, denn sie haben gespürt, daß in diesem Werk eine elementare Gewalt liegt, wie in jedem echten Kunstwerk, das insofern mit einer zwingenden Naturkraft begabt erscheint. Um das zu spüren, bedarf es keines großen Wissens. Es bedarf nur des verwandten allgemeinen Naturelementes der ungebrochenen Empfindung. Nun, die Arbeiter haben sie gehabt, sie haben den Anhauch verspürt, der von jedem echten Kunstwerk und daher auch von diesem ausgeht. Werden auch die anderen Mächte, die zu entscheiden haben, diesen Hauch verspüren? Es ist schön, daran zu glauben.



Reiseskizze aus Bamberg. Von Architekt Eduard Thumb



Windfang im Dome zu Trient. Von Architekt Mario Sandona, Professor.

Messel.

Von Dr. Oskar Wlach.

Die Welt des Schönen hat einen unersetzlichen Verlust erlitten — eine köstliche Schale fiel in Trümmer und ihr Inhalt versiegte. Alfred Messel ist gestorben.

Die erwartungsvolle Freude, die jedem seiner Werke, jedem neuen „Messel" voraneilte, sollen wir nicht wieder empfinden.

Die Berliner Architektur hat ihr geistiges Oberhaupt, die deutsche Architektur ihren vornehmsten Repräsentanten verloren. Und doch — was er auch Unvergleichliches geschaffen — es vermag kaum die Trauer zu schmälern vor der Größe der Hoffnungen, die auf Messels Genius ruhten und die nun mit ihm ins Grab gesunken sind.

Ehrfürchtige Schauer, welche die Kunde von des Meisters Tod auslöste, verbannen aus dieser Stunde den Versuch, Messels künstlerisches Wesen zu zergliedern, die subtilen Bestandteile im Charakter und in der Erscheinung seiner Kunst zu sondern, die ursprünglichen und die späteren Gründe und Formen seiner Entwicklung heute schon zu definieren.

Nicht wie er sich von Werk zu Werk entfaltete, zu solcher Meisterschaft emporwuchs, soll gesagt werden. Was er seiner Zeit und ihrer Baukunst bedeutete, was seinen Ruhm ausmacht, daran sei erinnert, da er sein Leben beschließen mußte.

Er hat der Weltstadt Berlin, dem kosmopolitischen Zentrum deutscher Kultur, inmitten stürmischer Divergenzen eines eruptiven Aufschwunges mit sicherer Meisterschaft neue, eigene Züge aufgeprägt, ihrem baukünstlerischen Werdegang einen Weg gewiesen, der an neuen Problemen mit neuen Resultaten vorbeiführt und dennoch die Fortsetzung künstlerischer Traditionen bildet. So band er zwanglos Neues an Altes und baute die Brücke, welche aus der Vergangenheit in die Zukunft führt.

Aus dem verhängnisvollen chaotischen Interregnum der verschiedensten tendenziösen Bestrebungen in der Architektur tauchte er auf wie ein leuchtendes Mal, welches die ziellos Treibenden in seinem Umkreis sammelt. Das improvisierende, visionäre Element, welches, wie in anderen Lebenserscheinungen unseres nervös erregten Jahrhunderts, auch in die Baukunst einzudringen suchte, schwand unter Messels Einfluß. Er vertrieb jenes ungesunde, moderne Tasten, jene unkünstlerischen Versuche, welche den Ausdruck architektonischer Werke mit den Werten anderer Gefühlswelten zu erfüllen suchten. Aber er brachte auch Ruhe in jenes aufgeregte Pathos, dem unsere Baukunst durch einseitiges Studium der kompositionellen Gedanken des Renaissance- und des Barockstiles verfallen war.

Vom Standpunkt artistischer Prinzipien galt für Messel die Architektur als das, was sie stets gewesen, als die Lösung plastischer Probleme. Darum findet man bei ihm endlich wieder jene Sorgfalt, welche Profile und Details als wichtige Ausdrucksmittel für architektonische Geschehnisse bildet. Erst durch Messel, dann durch seinen Freund und nunmehrigen Nachfolger Ludwig Hofmann gelangte dies in Berlin zum Bewußtsein. Aber weit ökonomischer in der Wahl seiner Mittel als andere — man fühlt die puritanische Herbheit der märkischen Landschaft — wirkt er um so prägnanter, drückt er seine Absichten um so unverhüllter aus. Die malerische Wirkung seiner plastischen Dekorationselemente erscheint in solchen Fällen häufig als etwas konventionell Hinzugefügtes, nimmt dann tatsächlich oft den Charakter eines Entbehrlichen an. In dieser Form hat Messel zwiefach Großes erreicht. Er hat begonnen das Antlitz der Stadt Berlin, von dem Aussatz verächtlicher Gipsfassaden entstellt, zu säubern, sie an architektonische Reinlichkeit wieder zu gewöhnen. Aus dem Anblick seiner Werke aber gewann man unbewußt und notgedrungen das Unterscheidungsvermögen für die sonst wegen ihrer historischen, malerischen oder dimensionalen, niemals aber wegen ihrer künstlerischen Qualitäten angesehenen Werke alter und neuer Kunst. So wurde er Lehrer und Popularisator architektonischer Empfindungen durch die Tat. „Messel als Erzieher" wäre ein interessantes Kapitel.



Studie. Architekt Emil Hoppe.

In Messel waltete über allem aber die Kraft, die Lösung einer Aufgabe, ohne Zufälliges zu vernachlässigen, zu einem bleibenden Typus zu entwickeln. Das war das Geniale in ihm. Er schuf Typen, die ihre Geltung nicht verlieren können, weil sie aus dem Inneren des Planes nach außen entstanden sind, auf der sicheren Grundlage der Sachlichkeit und Natürlichkeit, bis sie endlich die befreienden Gesetze architektonischer Schönheit erfüllen.

Und so durchtränkt seine Kunst vom Ausdruck eines feinen, verwandlungsfähigen und nuancenreichen persönlichen Geschmackes ist — mit den Hauptakzenten, welche er gab, drückte er in scharfer, unverschiebbarer Form allgemeine Instinkte des modernen Lebens mit neuen und doch so zweifelfreien, selbstverständlichen Mitteln aus, daß sich seinem Einfluß nichts entziehen kann, man bekommt

die Empfindung — nie würde ein anderer nach ihm dies alles überzeugender gestalten können.

So begreift man die außerordentliche Suggestion, die Kraft — Schule zu bilden, welche von seinen Werken ausgeht, ohne jemals die persönliche Unterstützung des Wortes bei Schülern oder Genossen erfahren zu haben.

Messel ist tot — aber die „Epoche Messel" in der Entwicklung der Berliner Baukunst hat begonnen. Es heißt nicht der Zukunft und ihren Rechten vorgreifen, wenn man das Andenken Alfred Messels heute schon neben dem seiner großen Vorgänger Schlüter und Schinkel heiligt.

Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum.

Von Professor Adolf Hölzel.

Über Wandmalerei.

(Vortrag, gehalten auf der Versammlung des Verbandes der Kunstfreunde zu Darmstadt.)

Die Redaktion hat Herrn Professor Hölzel gewonnen, aus seinen Vorträgen und Notizen eine Artikelserie über das Bild im Raum zu schreiben. Der nachstehende Vortrag soll als Einleitung hierzu dienen.

* * *

Es wurde an mich mit der Bitte herangetreten, hier einiges über solche Malereien zu sagen, die sich insbesondere bestimmten Forderungen des Raumes, der Architektur, anzugliedern haben. Hauptsächlich soll auch über die einfachsten künstlerischen Mittel in ihrer Verwertung hierbei gesprochen und endlich über die Pfullinger Wandmalereien referiert werden, da ich die Ehre hatte, in den von Professor Th. Fischer erbauten „Pfullinger Hallen" die großen dekorativen Arbeiten einiger meiner Schüler in ihrem Entstehen und in ihrer Ausführung zu überwachen. Die für alles dies nur kurz bemessene Zeit wird eine eingehendere Behandlung der gegebenen Stoffe nicht wohl gestatten. Darum muß gleich vorausgeschickt werden, daß es sich der Hauptsache nach heute hier nur um Andeutungen oder Anregungen wird handeln können.

Für unsere Zwecke werden wir am besten davon ausgehen, daß die Malerei von Anfang an dekorativen, schmückenden Zwecken diente. Erst nach und nach gesellte sich der Wunsch und das Bedürfnis hinzu, die Erscheinung des Gegenständlichen der Natur immer mehr zu nähern und die Malereien gleichzeitig zu größerer Selbständigkeit zu führen. So können wir in der Entwicklung der Malerei, insbesondere auch in der modernen Malerei, zwei nebeneinanderlaufende, breit gefurchte Stränge wahrnehmen, die des öfteren übereinander hinübergreifen, sich auch häufig aufs innigste miteinander verbinden, die wir aber, namentlich in bezug auf die Endresultate und deren kritische Beurteilung, streng getrennt voneinander zu verfolgen haben.

Es handelt sich einerseits um die Entwicklung des selbständigen Bildes, das nun eine solche Selbständigkeit erlangt hat, daß es rein um seiner selbstwillen und unbekümmert um irgendwelche Raumangliederung entsteht, und bei dem eine konzentrierte Verwertung der künstlerischen Mittel mit besonderer Betonung der dreidimensionalen und plastischen Möglichkeiten in der Malerei die Probleme des Naturalismus unterstützt, so daß diese oft in der bewunderungswürdigsten Weise gelöst erscheinen. Neben dieser Gruppe zum Teil ausgezeichneter Kunstwerke haben wir es aber noch mit einer zweiten Gruppe bildlicher Darstellungen zu tun, die sich insbesondere bestimmten Forderungen der Umgebung, des Raumes, der Architektur anzugliedern, anzuordnen, auch unterzuordnen haben. Auch hier sind es zum Teil hochbedeutende Kunstwerke, die aber schon durch ihren Zusammenhang mit der Architektur, im Gegensatz zum selbständigen Bilde, einen mehr oder weniger begleitenden Charakter annehmen werden. Darunter zählen auch alle monumental dekorativen Schöpfungen der Malerei. Diese dienen zum Schmucke von Außen- und Innenwänden, haben aber gleichzeitig in harmonischer Beziehung die Architekturen zu unterstützen und unter Umständen auch die Aufgabe, ihren Wänden dem Äußeren nach eine scheinbare Festigung zu verleihen. Für dieses werden die künstlerischen Mittel weniger im Sinne der plastischen Möglichkeiten Verwendung finden, als hauptsächlich zur Erzeugung einer klaren Flächenwirkung und Flächengliederung. Und dazu werden die einfacheren, primitiveren Mittel wieder stärker herangezogen werden müssen. Wie notwendig eine solche Unterstützung und scheinbare Festigung der Wände durch die Malereien ist, ersehen wir am besten dann, wenn durch Ausnützung falscher Mittel, auch zu naturalistischer Probleme, eine weniger günstige Wirkung erzielt wird; aber auch dann, wenn im Sinne der Angliederung die Mittel nicht ganz richtig verwertet erscheinen. In dieser Hinsicht können wir etwa im Dom zu Köln einen deutlichen Unterschied an zwei gegenüberliegenden Wänden wahrnehmen. Dort ist die eine Seitenwand geschmückt mit älteren gotischen Glasfenstern, während der gegenüberliegenden Wand Glasfenster aus einer späteren Zeit zum Schmucke dienen. Die älteren gotischen Fenster unterstützen trotz Tiefe und gleichzeitiger Leuchtkraft der Farbe die Architektur außerordentlich und stehen fest auf der Fläche, so daß wir die gesamte Wand mit voller Ruhe betrachten und studieren können. Von den Glasfenstern an der gegenüberliegenden Wand werden wir dagegen nicht voll befriedigt sein. Wenn wir dort die ganze Wand ins Auge fassen, so wird sich unser ein Gefühl der Unruhe, des Schwankens bemächtigen. Und das kommt daher, daß, ganz abgesehen von der Farbe, die einzelnen Bilder an den Fenstern sich in verschiedener Weise vertiefen. Der Unterschied ist nicht groß, aber jedes der Bilder vertieft sich in anderer Weise. Einzelne der künstlerischen Mittel sind hier nicht ganz im Sinne der Fläche verwendet. So bemächtigt sich unser jenes unangenehme Gefühl des Schwankens, ein Gefühl der Seekrankheit, wie wir es auch empfinden können in Ausstellungen, in denen Bilder nicht genügend harmonisch gehängt sind. Wir sehen hieraus, wie notwendig es für den Schaffenden



Portal des ehemaligen Schlößchens (jetzt Bauernhof) in Aldingen a. M.

ist, die Wirkungsmöglichkeiten der Mittel gründlich zu kennen und zu beherrschen.

Im allgemeinen waren uns bei der Durcharbeitung des selbständigen Bildes und der naturalistischen Probleme, auf die sich alles mit besonderem Eifer warf, die Empfindungen für die einfachen Ausdrucksmittel ein wenig verloren gegangen. Um so wichtiger war es, daß insbesondere wieder in den letzten Dezennien des vergangenen Jahrhunderts und auch jetzt ganz hervorragende Künstler ihr Hauptaugenmerk und ihr Studium den einfachsten künstlerischen Mitteln zuwandten und ihre künstlerischen Probleme damit verknüpften, so daß ganz hervorragende Kunstwerke gerade im Sinne dieser einfachsten Mittel entstehen konnten.

Selbstverständlich aber werden malerische Probleme, die sich mit Räumen und Architekturen verknüpfen, voll und ganz erst im Verein mit diesen Räumen gelöst werden können. Und da derartige praktische Aufgaben äußerst selten gestellt und nicht immer in die richtigen Hände gelegt werden, so sind in unserer Zeit die künstlerischen Mittel für die Malerei im Sinne einer notwendigen harmonischen Angliederung an den Raum noch nicht voll erforscht und wichtige Probleme in diesem Sinne noch durchaus nicht erschöpfend gelöst. Schon die Vielseitigkeit der verschiedenartigen Architekturen wird die verschiedenartigsten Lösungen bedingen. Reichere Architekturen werden andere Forderungen als einfachere Räume stellen. So sehen wir z. B. in der reichen, ja überreichen Innenarchitektur des Dogenpalastes zu Venedig, in welcher Gold, Marmor, reiche Holzarchitekturen mit vielfachen Profilierungen, ja auch viele Plastiken mit zur Bereicherung beitragen, daß auch die Bilder hier mit den stärksten Mitteln ausgestattet sind. Aber ihre breiten Helldunkelmassen und die kräftigen Farbflecke sind da in interessanter Weise mitverwendet zu einer klaren Flächengliederung.

Leider fehlt hier die Zeit, um dieses Wichtige mit Beispielen des näheren zu erörtern; es muß dies einem eigenen Vortrag vorbehalten bleiben. Aber es soll hier gesagt werden, daß diese ausgezeichneten Kunstwerke nicht überall gleich vorzüglich zur Wirkung kommen. So befriedigen uns in der Markuskirche Mosaiken nach Kompositionen Veroneses oder Tintorettos durchaus nicht vollkommen, während die alten byzantinischen Mosaiken, die sich in ihrem einfachen linearen Aufbau so herrlich der großartigen Architektur anschmiegen, unsere größte Bewunderung erregen, obwohl, und das soll hier besonders betont werden, das Gegenständliche oft nur in der naivsten Weise zur Darstellung gelangt, ja häufig vollständig vernachlässigt erscheint. Anderseits werden sich diese herrlichen byzantinischen Bilder kaum für den Dogenpalast eignen, wo wieder die großartigen Werke eines Veronese, Tintoretto und Tizian als bewunderungswürdige Grundlage für ein Studium der Angliederung von Bildern an eine bereicherte Architektur dienen können.



Bauernhaus in Höfingen.

Schon die einfachsten künstlerischen Mittel werden für verschiedene Zwecke in verschiedener Weise zur Anwendung gelangen müssen. Diese einfachen Mittel sind im allgemeinen wohl bekannt. Es ist die Linie und die Form. Und zwar ist es nicht die plastische Gegenstandsform, sondern die Form, die mit der Fläche zusammenhängt, die Flächenform. Sie ist das Stück einer Fläche, welches von einer Linie umgrenzt ist. Je nach der Art dieser Linienumgrenzung, ob sie aus einer einfachen, mehrfach gebrochenen oder reicher gegliederten Linie besteht, werden wir einfache oder reiche Formen unterscheiden. Dann werden die spitzwinkeligen, von geraden Linien umgebenen Formen auf uns einen herberen, strengeren Eindruck machen als die rundlichen. So gibt die umgrenzende Linie den Formen einen bestimmten Ausdruck und haben wir es bei dem unendlichen Linienreichtum ebenso mit einem unendlichen Reichtum von Formen zu tun. Jede plastische Gegenstandsform muß, um bildlich dargestellt zu werden, zuerst als Flächenform empfunden und dem Gegenstand entsprechend charakteristisch auf die Fläche übertragen werden, dann erst kann sie dort mit künstlichen oder, wie wir sagen, künstlerischen Mitteln zu plastischer Ausgestaltung gebracht werden. So ist die Flächenform das primitivste Ausdrucksmittel für eine plastische Gegenstandsform und gleichzeitig deren eigentliche Repräsentantin auf der Fläche. Da das Bild ein harmonisches Ganzes ist, wird aber die den Gegenstand charakterisierende Flächenform nicht nur zum Ausdruck des Gegenständlichen verwendet werden können, sondern sie wird gleichzeitig in ein harmonisches Verhältnis zur Fläche selbst treten müssen. Doch nicht nur zur Fläche allein, sondern insbesondere auch zur Begrenzung dieser Bildfläche. Leider reicht die Zeit nicht, auf dieses besonders wichtige Thema näher einzugehen. Es kann darum nur gesagt werden, daß hervorragende Künstler die den Gegenstand repräsentierenden Flächenformen nicht nur in ein harmonisches Verhältnis zur Bildfläche bringen, sondern deren Linienumgrenzung auch so ausgestalten, daß sie mit den Linien der Bildumgrenzung neue Formen eingeht, die unter Umständen einen bestimmten architektonischen Charakter annehmen, der um so prononcierter zum Ausdruck kommen wird, je mehr sich solche Kunstwerke bestimmten Forderungen der Architektur anzugliedern haben. Daraus ersehen wir wieder, welchen bestimmenden Einfluß der Raum und die Architektur, denen bestimmte Kunstwerke zum Schmucke dienen, auf die Art der da zu verwendenden Flächenformen ausüben. So kann es kommen, daß, bestimmten Forderungen des Stiles entsprechend, die den Gegenstand repräsentierenden Flächenformen im Bilde auf ganz einfache, nahezu geometrische Formen reduziert werden müssen.

Stil ist und bleibt eine Sache der Form, und die Durchführung einer einheitlichen Grundform in ihren künstlerischen Abwechslungen ergibt Stil. So müssen, wenn mehrere Kunstwerke in einem Raum in einer bestimmten Stilverbindung stehen sollen, die dem Stil entsprechenden Flächenformen auch im Bilde durchgeführt und des weiteren gewissermaßen kontrapunktistisch verarbeitet werden.

Im Gegensatz zum selbständigen Bilde, bei welchem die Charakterisierung der Gegenstandsformen mit zum Wichtigsten gehört, wird für die harmonische Angliederung an den Raum, bei dekorativen Bildern, die Form im Sinne des Stiles und in ihrer harmonischen Bedeutung, selbst auf Kosten der gegenständlichen Charakteristik, betont und bevorzugt werden müssen. Solche Kunstwerke sind auch von diesem Standpunkte aus anzusehen und zu genießen.



Detail vom Neubau der Wiener Handels-Akademie.
Architekten Oberbaurat Julius Deininger und Wunibald Deininger. Bildhauer Professor Richard Luksch.

Ähnliches wird bei der Linie zu sagen sein. Diese ist das primitivste der künstlerischen Ausdrucksmittel in der Malerei, denn die Flächenform enthält schon ein Mehrfaches, ein Stück einer Fläche und eine umgrenzende Linie, die wieder in ihrer vielfachen Bedeutung das Formelement vervielfacht und gleichzeitig charakterisiert.

Die Linie hat in einem Bilde mehrfache Funktionen zu verrichten. Daß sie formbildend ist und in ihrem unendlichen Reichtum hier unendliche Möglichkeiten fordert, ist bereits erwähnt worden. Sie ist aber gleichzeitig jenes zeichnerische Element, das dazu verwendet werden kann, dem Auge des Beschauers eine bestimmte Führung zu geben. Sie fördert das Gleiten des Auges des Beschauers nach der ihr innewohnenden Richtung. So werden wir hiervon Gebrauch machen, wenn wir das Auge des Beschauers im Bilde in einer bestimmten Weise herumführen wollen, ganz besonders aber dann, wenn mehrere bildliche Kunstwerke in der einfachsten Weise in einem Raum miteinander in Verbindung gebracht werden sollen. Wir können durch eine bestimmte Linienführung es so dem Beschauer erleichtern, von einem Bilde mit dem Auge zum anderen hinüberzugleiten, und können hier durch Übernahme dieser Linie sein Auge zu einem nächsten hinüberführen. Und wenn durch eine solche lineare Verbindung alle Kunstwerke miteinander und dem gesamten Raume in eine wohltuende auch harmonische Verbindung gebracht sind, so wird es einem erleichtert sein, gleichzeitig den gesamten Raum rascher zu überblicken und sich so darin wohl zu fühlen. Aber gerade durch eine solche für die Harmonie notwendige Verwertung der Linie, wird wieder die gegenständliche Konzeption in wesentlicher Weise beeinflußt werden. Die Komposition des Gegenständlichen wird, da die Linie in ihrer Führung wieder mit der Fläche, der Bildbegrenzung, ja mit dem Gesamtraum und seinen begrenzenden Linien im notwendigen harmonischen und architektonischen Zusammenhang stehen muß, in ihrer Silhouettenbildung und dem ganzen Ausdrucke bestimmte Bedingungen erfüllen müssen, wie wir dies schon bei der Form ähnlich gesehen haben. So können wir, in extremen Fällen, das Gegenständliche direkt aus einem Zusammenhang der künstlerischen Mittel herauswachsen sehen. Eine Anzahl künstlerischer Flächenformen in einen harmonischen Linienzusammenhang gesetzt, können die Phantasie des Schaffenden so anregen, daß er aus ihnen heraus ein bestimmtes Gegenständliches empfindet, das für den so gegebenen Fall harmonischer, also hierfür künstlerischer zur Geltung kommt, als wenn eine bestimmte gegenständliche Konzeption, welche rein gegenständlichen Phantasievorstellungen des Schaffenden oder dem aus der Natur Gesehenen entspringt, erst in die oben erwähnten künstlerischen Mittel hineingezwängt werden muß. Damit wäre wieder auf einen extremen, auch äußerlich fühlbaren Unterschied zwischen Kunstwerken, die um ihrer selbst willen entstehen, und jenen, die sich harmonischen Forderungen anzugliedern haben, hinzuweisen. Dort eine der Natur oder einer bestimmten gegenständlichen Phantasievorstellung entsprechende Darstellung des Gegenständlichen, hier eine Gegenstandsdarstellung, die sich aus einer harmonischen Zusammenstellung bestimmter künstlerischer Formen und Linien entwickelt und so schon von einem harmonischen Zusammenhang der Mittel und ihrer äußersten Reduktion auf das Wesentliche beeinflußt wird. Aber auch da muß unter allen Umständen und wegen einer etwaigen mißverständlichen kritischen Beurteilung wieder betont werden, daß beiden eine gleich hohe künstlerische Bedeutung zu geben ist, wobei lediglich der endliche Zweck für das eine oder das andere eine geringere oder größere Berechtigung rechtfertigt.

Aber der Linie obliegt im Bilde noch eine weitere Funktion. Sie dient auch in hervorragender Weise als Grundlage beim Auf- und Ausbau eines Bildes. Und gerade in dieser Beziehung wird die Fläche wieder besonders berücksichtigt werden müssen und ihre bestimmten Forderungen stellen.

Eine Fläche ist zweidimensional, sie dehnt sich nach zwei Richtungen aus; und das muß im Bild schon im Aufbau betont, unterstützt und zur Geltung gebracht werden. Um das Zweidimensionale der Fläche zu unterstützen, muß der Aufbau eines Bildes wenigstens auf zwei Linienkontraste gestellt werden. Die einfachsten Linienkontraste, durch die das Vertikale und Horizontale einer Fläche besonders unterstützt wird, sind die Kontraste einer vertikalen gegen eine horizontale Linie. So sehen wir tatsächlich die ein-



Detail vom Neubau der Wiener Handels-Akademie.
Architekten Oberbaurat Julius Deininger und Wunibald Deininger. Bildhauer Professor Richard Luksch.

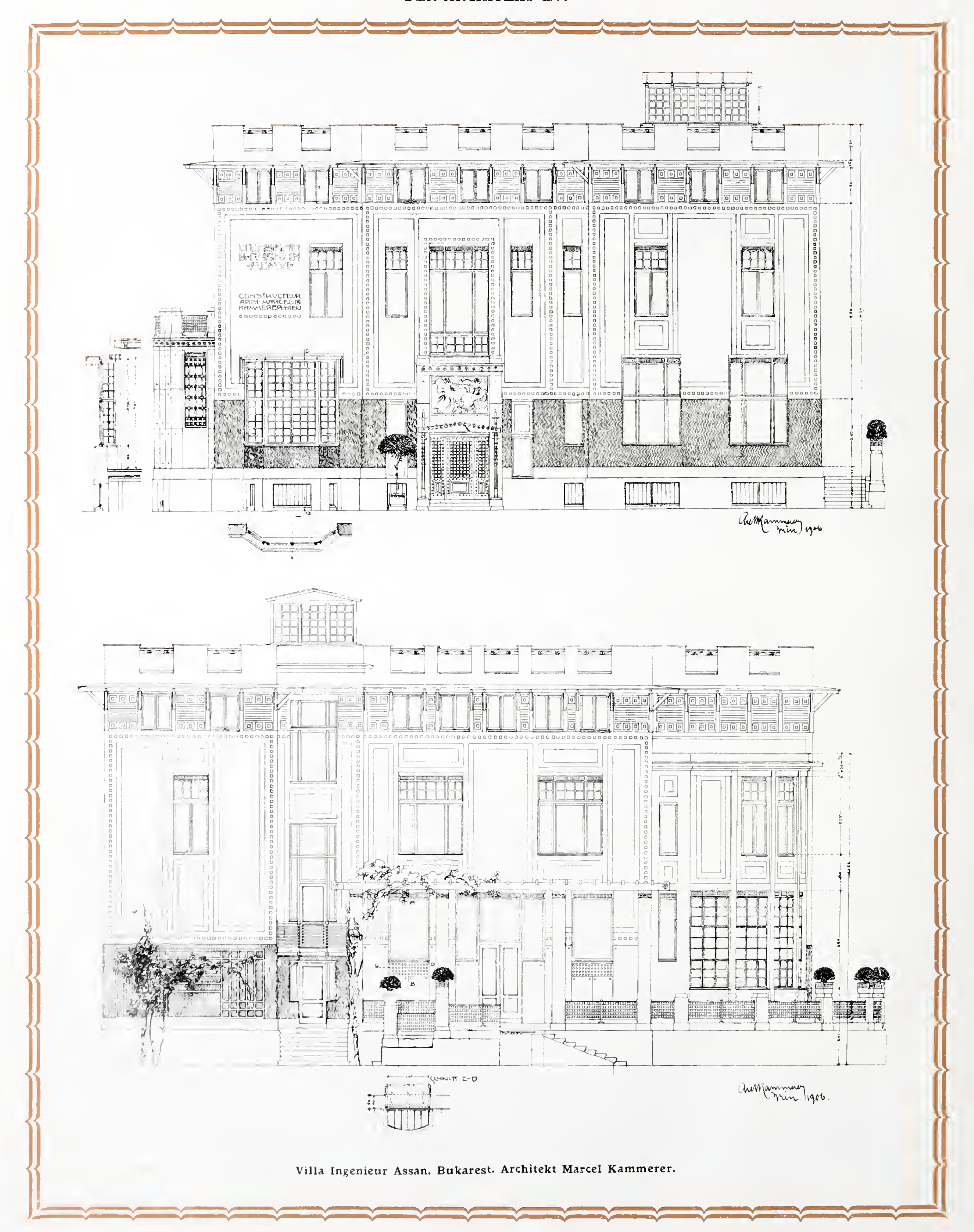
fachsten Malereien in der Regel auf ein horizontal-vertikales (+) Kreuz aufbauen. Drehen wir dieses horizontal-vertikale Kreuz um 45 Grade, so erhalten wir ein diagonales (×) Kreuz. Auch dieses bewegt sich in der Fläche und entspricht zwei Linienkontrasten. Außerdem werden bei einer viereckigen Begrenzung die Ecken der Bildbegrenzung durch diese schiefen Linien miteinander verbunden. So sehen wir ganz hervorragende Kunstwerke sich auf dieses Kreuz aufbauen. Aber schon äußerlich unterscheiden sich Kunstwerke, die aufgebaut sind auf das Diagonalkreuz, sicht- und fühlbar von jenen, die das vertikal-horizontale Kreuz zur Grundlage haben. Während das horizontale und vertikale Kreuz sich sehr einfach und klar der Fläche angliedern, und schon durch die so im Aufbau gegebenen Richtungen Kunstwerke, die über- und nebeneinanderstehen, leicht vom Auge des Beschauers miteinander in Verbindung gebracht werden können, werden wir über das Diagonalkreuz nicht so leicht mit unserem Blick hinwegkommen; wir werden an dieser Kreuzung mit unserem Auge hängen bleiben. Darum finden wir diesen Aufbau hauptsächlich bei solchen Kunstwerken, die den Blick festhalten wollen, und bei denen dann zur Verstärkung eine konzentriertere Verwertung der Mittel den Blick des Beschauers von vornherein auf das Bild hinzieht und eine gewisse Plastik denselben auch in die Tiefe des Bildes führt. Auf diese Art können alle Mittel nicht nur in verstärkter Weise, sondern so zur Geltung kommen, daß wir auf das Bild hingezogen und gleichzeitig gewissermaßen von demselben festgehalten werden, und es wird dadurch eine große Selbständigkeit unterstützt und zur Geltung gebracht.

Aber gerade dieses wird sich für die Angliederung nicht, oder nur in sehr bedingten Fällen eignen. Schon weil wir, wie bereits gesagt, um den Gesamtraum rasch zu übersehen, leicht von einem Kunstwerk zum anderen mit unserem Auge gleiten müssen, darf in der Regel keines der Kunstwerke den Blick allein auf sich ziehen. Außerdem dienen so geschmückte Räume nur in den seltensten Fällen lediglich einer Bilderschau, sondern sie sind anderen Funktionen gewidmet. Da müssen wir für ein einheitliches Übersehen des Raumes die Mittel auch so verwerten, daß, wenn die eigentlichen Funktionen des Gebäudes in ihr Recht treten, die darin enthaltenen Kunstwerke nicht störend wirken; wir werden hier von einer zu konzentrierten Verwertung der künstlerischen Mittel, insbesondere der helldunkeln Gegensätze, meistens absehen müssen. Aus diesen Gründen, und um die Fläche zu stützen, wird bei den Bildern für die Raumangliederung, auch bei der Darstellung des Gegenständlichen, zunächst nur von der Lokalfarbe Gebrauch gemacht werden. Das ist die einfache Farbe des Gegenstandes, ohne Berücksichtigung ihrer Veränderung und plastischen Steigerung im Sinne von Licht, Schatten und Reflex. So lassen sich auch hier deutliche Unterscheidungsmerkmale feststellen, einerseits für das selbständige naturalistische Bild, anderseits für das Flächenbild mit Bezug auf seine Raumangliederung.

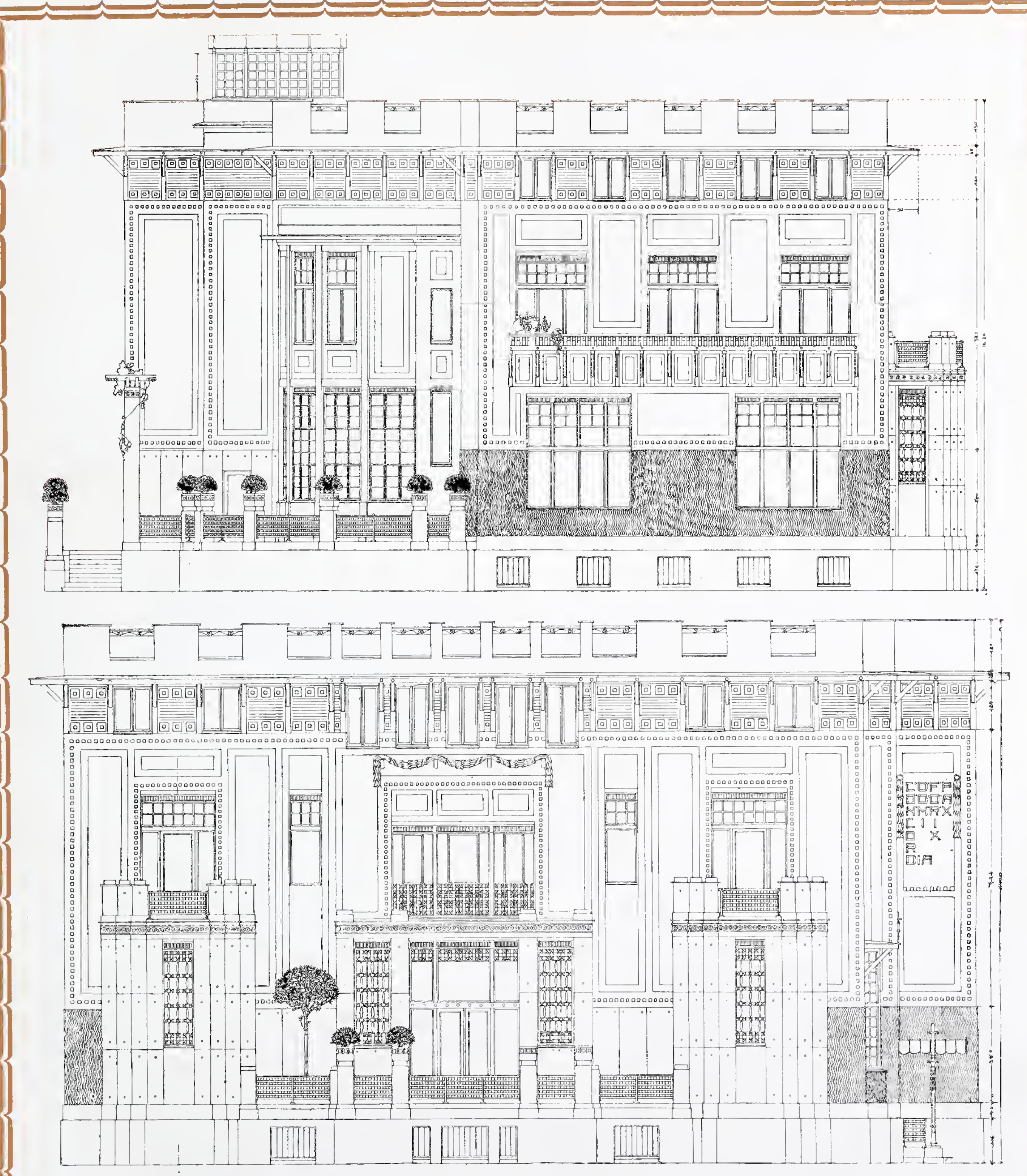
Hier sollte noch über Verhältniszahlen gesprochen werden, die in ihrer Verschiedenheit die verschiedenartigsten Eindrücke unterstützen. Während für das selbständige Bild da lediglich das Gefühl und die persönliche Empfindung des schaffenden Künstlers maßgebend sein werden, treten bei der Angliederung an einen rhythmischen, schon im Aufbau bestimmteren mathematischen Prinzipien unterworfenen architektonischen Raum, auch für das Raumbild, solche prinzipielle Forderungen stärker in die Erscheinung. Doch ist die gegebene Zeit zu kurz, hierüber eingehender zu sprechen, und es soll damit nur die Anregung gegeben sein, über dieses wichtige Thema nachzudenken.

Im Sinne dieser einfachsten Verwertung der künstlerischen Mittel sind nun auch die Wandmalereien in den „Pfullinger Hallen" entstanden. Das Gegenständliche ist hier auf die einfachsten Mittel zurückgeführt, und insbesondere ist auch schon im Aufbau und in der Durcharbeitung dieses Gegenständlichen das Vertikale und Horizontale der Wandfläche aufs stärkste unterstützt und betont. Und das war durch die Forderungen des Raumes besonders gegeben.

(Fortsetzung folgt.)



Villa Ingenieur Assan, Bukarest. Architekt Marcel Kammerer.



Villa Ingenieur Assan, Bukarest. Architekt Marcel Kammerer.

Haus Assan in Bukarest.

Beschreibungen eines einfachen Bauwerkes sind, wenn nicht überhaupt unnötig, so doch wenig interessant, um so mehr in einem Blatte, welches fast ausschließlich von Fachleuten gelesen oder auch nicht gelesen wird. Interessanter ist es vielleicht und für die Beurteilung einer Arbeit nutzbringender, die Voraussetzungen zu erfahren, unter denen eine solche entstanden ist.

Der Anfang dieser Arbeit erfolgte im Jahre 1902, der Bau wurde 1904 fertiggestellt.

Der Bauherr ist ein Mann, der viel in der Welt her-

umgekommen ist, viel gesehen hat und speziell von den jüngsten Bestrebungen in der Baukunst stark eingenommen ist. Bevor er an die Ausführungen seines Hauses ging, besuchte er die modernen englischen Architekten, war bei Olbrich in Darmstadt, in allen Kunstzentren Deutschlands, und überall fand er reiche Anregungen. In seiner Erinnerung blieben die heterogensten Dinge haften, die alle seinen besonderen Beifall erregten, und so kunstgeschwängert, voll der unvereinbarsten Wünsche kam er zu mir.

Wir waren bald handelseinig und ich begann mit der Arbeit.

Parterre.

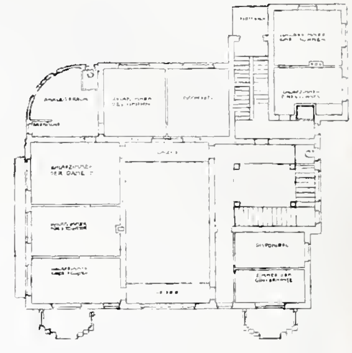
Alle diese vielen schönen Details, die mein Kunstfreund gesehen hatte, sollten hinein in sein Haus, sollten unter ein Dach gebracht, alle möglichen und unmöglichen Baumaterialien modernster Art verwendet werden. Dabei sollte das Haus imposant werden, in die Höhe strebend und außergewöhnlich.

Alle diese Wünsche zu erfüllen ist eine schwere Sache und seine eigenen Ideen durchzusetzen und den Auftraggeber links liegen zu lassen nicht mein Fall. Ich trachtete so viel wie möglich beides zu vereinen, und der Bauherr war zufrieden. Ich nicht, auch damals nicht, heute ist es ja schon sieben Jahre her.

Es war ein Bauherr, wie ihn der Architekt nur wünschen kann, sollte man glauben. Kunstempfänglich bis ins kleinste Detail, anregend, mitschaffend usw., aber, was unzertrennbar mit solchen Naturen verbunden zu sein scheint, von einer unbeugsamen Willenssteifheit. Mir ist es wenigstens nicht gelungen, ihn auf den Weg zu bringen, denn ich gerne gegangen wäre. Das Haus wäre anders geworden, vielleicht wäre dann ich zufrieden gewesen und er nicht. Ich weiß nicht, was richtiger ist.

Doch die Erfahrung habe ich mir zunutze gemacht, und wenn ich heute die Arbeiten eines anderen sehe, dann denke ich immer an mein Haus in Bukarest und seinen kunstsinnigen Besitzer und bin nachsichtiger gestimmt bei der Kritik.

Kammerer.



I. Stock.





Villa Ingenieur Assan, Bukarest. Architekt Marcel Kammerer.

Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum.

Von Professor Adolf Hölzel.

Über Wandmalerei.

(Fortsetzung.)

Die „Pfullinger Hallen“ sind gestiftet von Hern Privatier Louis Laiblin, der sie seiner Vaterstadt als Geschenk gab. Erbaut sind sie, wie bekannt, von Professor Theodor Fischer. Sie stehen an einem Ende Pfullingens, im hügeligen Terrain, an den Hängen der Ausläufer der „Rauhen Alb“. Wie dies stets bei Theodor Fischer der Fall ist, so hat er auch dieses bedeutende Gebäude in eine ausgezeichnete Verbindung mit der umgebenden Landschaft gebracht. Die ernsten Linien der umliegenden Berge, welche für diese so charakteristisch sind, werden von dem wuchtigen Bau übernommen, der so mit seinem hohen Dache und der mächtigen Silhouette selbst einen ernsten Eindruck macht und in seiner vornehmen Einfachheit durch besonders schöne Verhältnisse unterstützt wird. Dieser Ernst und die Einfachheit des Außeren waren ebenso maßgebend für die Durcharbeitung im Inneren.

Um nun gleich zu den dekorativen Malereien überzugehen, so sind die in der Turnhalle von Ed. Pfennig ausgeführt. Es sind größere, ornamental gehaltene, schön in den Raum gestellte Figuren- und Tiergestalten; streng konturiert auf hellem warmgrauem Grund, heben sie sich ab von einem feingetönten dunkelblauen Hintergrund. Sie sind in den von Professor Fischer hierzu bestimmten Bogennischen angebracht und geben mit dem blauen Hintergrund und den weißen Wänden des hochgewölbten Saales, im Verein mit den Geräten und einer hellgraubraun gehaltenen hölzernen Wandbekleidung, die bereichert und geschmückt ist mit gelblichweißen Linienrändern, dem reichbelichteten Saal einen bestimmten, eigenartigen Farbenklang.

Auch die einfach und streng gehaltenen Malereien in der Vorhalle und über den Notausgängen stammen von Herrn Pfennig. Naturgemäß aber konzentrierte sich das Hauptinteresse für den malerischen Raumschmuck auf den Konzertsaal, in welchem die Malereien die hauptsächlichste Form- und Farbbereicherung abgeben sollten.

Dieser Saal ist nicht gewölbt. Die beiden Seitenwände sind oben mit einer Reihe von Fenstern gekrönt; unterhalb zieht sich eine dunkle, grünlich getönte hölzerne Wandbekleidung hin. Die Wandflächen zwischen dieser und den Fenstern waren von Professor Fischer für die dekorativen Bilder bestimmt, und damit auch hier von ihm die Hauptverhältnisse für diese gegeben. Die Linien der Fenster und der Wandbekleidung waren natürlich mit maßgebend für die Verwertung der Linien und Formen in den Bildern, die nun im Sinne des Problems auf das Einfachste, Elementarste zurückgeführt werden konnten. In vollen Einverständnisse mit Professor Fischer ließ auch der liebenwürdige Mäzen hier volle künstlerische Freiheit. Der Saal schließt mit einer erhöhten Bühne, an deren Hintergrundswand, wenn die Dekorationen nicht aufgestellt sind und die Bühne geöffnet ist, eine einfache dekorative Landschaft B. Goldschmidts sichtbar wird. Im Sinne einer modernen Bühnenausstattung sind die einfachen und sehr reizvollen Dekorationen auf Rollwände von E. Pfennig gemalt. Geschlossen



Die Pfullinger Hallen. Architekt Theodor Fischer, k. Professor, Stuttgart.



Ulrich Nitschke, Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.

Fahne für den Mariazeller-Verein in Wien, St. Rupertus.

Architekt Anton Weber, k. k. Baurat.

wird die Bühne durch einen dunklen, sehr schönen schwarzgrauen Vorhang mit einfach ornamentierter breiter gelber Bordüre. Diese vom Vorhang in vertikaler Richtung ausgehende Dunkelheit setzt sich unten im Saale in den tief und matt gehaltenen schwarzgrauen Stühlen der Zuschauer in horizontaler und sich vertiefender Richtung fort, verbindet sich mit der tiefer gestimmten Wandbekleidung zu einer großen Masse und gibt so dem ganzen Saal ein bestimmtes Gewicht und eine große Kraft. Damit in harmonischer Vereinigung konnte nun die Farbenbereicherung des Saales hauptsächlich von den Wandmalereien ausgehen. Das Grün, das in der Wandbekleidung übernommen ist, wird hier vielfach bereichert und verfeinert kontrapunktistisch verarbeitet, wird unterstützt und gestärkt durch die Einführung eines nahezu komplementären Violetts und zum vollen Dreiklang gesteigert durch einzelne, in den Ornamenten der Wand und der Gewänder angebrachte Orangeflecken. So haben wir es hier mit dem weicheren Dreiklang der primären Mischfarben, Grün, Violett, Orange, zu tun, der gegenüber dem Dreiklang der reinen Farben, Gelb, Blau, Rot, als Repräsentant der Molltonarten in der Malerei anzusprechen ist. Im Verein mit der gesamten Dunkelheitsmasse und mit der geringen Betonung des Orange erhält der Saal durch die so durchgeführte Farbenharmonie zwar eine volle und reiche, aber auch eine ernste und feierliche Klangstimmung. Die Wandbilder sind schmal und zwar gelb umrahmt, wodurch das Gelb der Vorhangbordüre im Saale immer wiederkehrt. Die Decke ist einfach kassettiert und übernimmt in einzelnen Feldern im begleitenden Sinne etwas von den erwähnten Farben. Die nicht mit Bildern geschmückten Wandflächen des Saales sind durch Ornamente geziert und bereichert, deren Kompositionen durchweg von Ulrich Nitschke stammen. Die für die Wandmalereien verwendeten Materialien sind Kaseïnfarben auf Terranovagrund. Die Zeit wird deren Haltbarkeit erweisen müssen.

In dem oben angedeuteten Sinne sollten die Wandmalereien den Raum seinem Zwecke entsprechend linear, formal und farbig unterstützen. Aber in gegenseitiger, simultaner Beeinflussung werden sie wieder durch den Raum, ihren Zusammenhang mit diesem und untereinander gehoben. Darum können die photographischen Reproduktionen allein noch kein richtiges Bild des Ganzen geben. Aber es



H. Brühlmann, Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.

mußten nicht nur die Wandbilder in eine harmonische Verbindung mit dem Raum und zueinander gebracht werden, sondern es sollten auch vier verschiedene künstlerische Persönlichkeiten und Temperamente, die gemeinsam diesen Raum zu schmücken hatten, voll zur Geltung gebracht und doch harmonisch verbunden werden. Im Verein mit einer entsprechenden Verwertung künstlerischer Mittel konnte das dadurch erreicht werden, daß jedem der jungen Künstler eine eigene Wand zugewiesen wurde. Die Namen der Herren sind: Hans Brühlmann, Louis Moillet, Ulrich Nitschke und Melchior v. Hugo.

Wenn wir von der Vorhalle aus in den Konzertsaal eintreten, so übersehen wir zunächst die gegenüberliegende Wand Brühlmanns. Seine Bilder sind die hellsten des Saales. Sie entstanden, als noch kein anderer Raumschmuck vorhanden war. Aber außer den räumlichen Bedingungen war hier gleichzeitig eine helle Plastik Karl Albickers maßgebend, die oberhalb der Mitteltür der Wand angebracht ist. Sie ist der einzige plastische Schmuck in diesem Raum und gliedert sich in einfachen Formen den notwendigen Bedingungen für das Ganze vollkommen an.

Die Brühlmannschen Bilder sind für die Angliederung mehr linear gedacht und behandelt. In diesem Sinne ist das Gegenständliche auch auf die einfachsten Formen zurückgeführt und die feingefühlte Farbe mehr begleitend verwendet. Auf dem einen Bilde ist es die „Resignation“, die so durch wenige einfach und ernst gehaltene Figurengruppen, gegen eine bergige Landschaft gestellt, im Gegenständlichen versinnbildlicht wird, während im „Bewußtwerden der Freude“, dem anderen Bilde neben der Bühnenwand, eine etwas gesteigerte Bewegung zum Ausdruck gebracht und den Zwecken des Raumes Rechnung getragen ist.

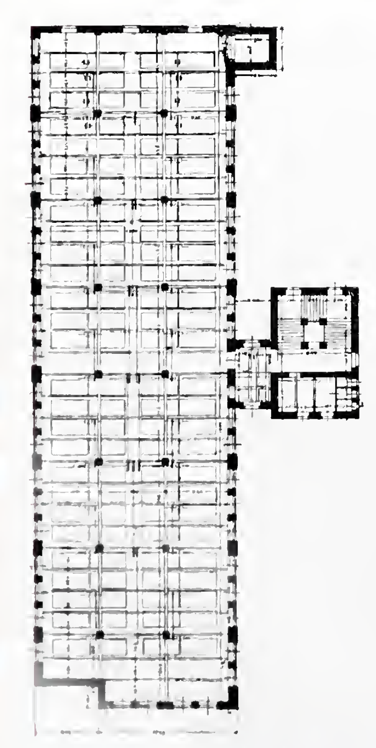
Die daranstoßende Bühnenwand ist mit drei Bildern von Louis Moillet geschmückt. Sie trennt sich gewissermaßen in zwei Teile. Oben ist es ein helles, streng geformtes und der Fläche angegliedertes Längsbild, das sich der Länge nach über die ganze Wand hinzieht. In der Mitte eine auf große Formen zurückgeführte Gruppe, den Schlaf, das Träumen, das Erwachen darstellend, das herbeigeführt wird durch das in horizontaler Angliederung zur Geltung gebrachte Herannahen des Frühlings und der Venus. Das Bild ist ebenfalls hell gehalten und steht so in bestimmter Verbindung mit

Architekt
Anton Weber, k. k. Baurat.

Fahne für den
Mariazeller-Verein in Wien,
St. Rupertus.



Louis Moillet, Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.



Grundriß der Baumwollspinnerei G. Liebig & Co. in Reichenberg. Architekten Professoren Kühn und Fanta.

den Brühlmannschen Gemälden. Die beiden unteren Bilder neben dem Vorhang sind dagegen tiefer gestimmt und so mit dem dunklen Vorhang in Verbindung gestellt. Sie bringen den Tanz und die Musik zum Ausdruck. Trotz ihrer Flächengliederung und der einfachen, sehr persönlichen Formen, sind diese beiden Bilder, der Umgebung wegen, scheinbar etwas plastischer gehalten. Schon die Bühnenvertiefung, die auch bei geschlossenem Vorhange sich zeigt, und der Vorhang, der mit seinen einfachen langen Falten selbst etwas von Plastik atmet, bedingen dies. Darum sehen wir auf diesen Bildern hinter den dargestellten beifallklatschenden Figuren feintönige Schatten auf den Hintergrund fallen, deren Begrenzungslinien mit den Linien der Figuren eigenartige Formen eingehen, die wieder in freier künstlerischer Übertragung Fischersche Formen, wie wir sie an der Außenwand des Gebäudes wahrnehmen können, ins Innere und in die Bilder übernehmen. Das weiße, ornamental geformte Gewand der Tänzerin auf dem einen der Bilder und die hellen Notenblätter auf dem anderen verbinden sich mit der hellen Mittelgruppe des oberen Bildes zu einer Dreiecksform, die als Kontrast zur ein wenig gebogenen Bühnenöffnung und zur gesamten viereckigen Bühnenwand eine bestimmte Formbereicherung mit den geringsten Mitteln zum Ausdruck bringt.

Am stärksten in der Farbe sind die beiden Wandbilder Nitschkes, die die zweite Längswand schmücken. Sie sind am spätesten in Angriff genommen und mit dem ganzen Saal gleichzeitig beendet worden.

Auf fahlem hellem Grün lagern aufs einfachste geformte Figurengestalten, die zum Teil das Grün übernehmen, das nun in deren Gewändern und in der beigefügten Landschaft chromatisch in der Farbe durchgeführt ist, teils kalt und warm, heller und dunkler wechselt. Im Hintergrunde eine dunkle Baumfläche, darüber eine tiefere oder hellere violette Luft, in der in horizontaler Richtung dunkle oder hellere Reiher streichen. „Das Erschrecken“ wird auf einem Bilde ausgedrückt, auf welchem ornamental gehaltene wilde Tiere daherspringen. Auf dem anderen, der Bühne näher gelegenen, die folgende „Beruhigung“ durch der Leier entlockte Töne. Die Fläche ist in der Komposition aufs strengste gewahrt, so auch sind profilierte Köpfe auf Körper gesetzt, die en face dargestellt sind, da das Dreiviertelprofil immer etwas von Vertiefung und Plastik ausdrückt. Über der Mitteltür der



Melchior v. Hugo, Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.

Wand strebt in einem stark ornamentierten viereckigen Felde eine kleine Höhenfigur aufwärts. Das eckige Feld bildet den Angelpunkt für die Figurengruppierung in den beiden Wandbildern. Durch ihre hellen Flächen stehen diese Bilder in klarer Verbindung mit dem oberen Längsbilde Moillets und den Brühlmannschen Arbeiten.

Die letzte hier zu erwähnende figürliche Wandfläche ist die Melchior v. Hugos. Das Gegenständliche gibt eine „Apotheose der Musik“ und schmiegt sich in der Komposition dem Bogen oberhalb der Türverschalung zur Turnhalle an. Die Figuren sind nicht so streng geformt wie in den anderen Bildern, mehr der Natur genähert und gegenständlicher. In feingetönter Farbe fügen sie sich harmonisch dem Ganzen an.

In dem Pfullinger Konzertsaal waren, wie hier entwickelt wurde, die notwendigen Helldunkelmassen der Hauptsache nach im Raum enthalten. So konnte ein geschlossener Farbdreiklang in den Bildern ausgespielt werden. Aber nicht überall wird das Gleiche gegeben sein. Wenn die Farbe als solche im Raume und in den raumschmückenden kunstgewerblichen Beigaben enthalten ist, so wird auf die Bilder nur ein Teilbetrag derselben als Ergänzung für den Raum entfallen können. Die nächsten darauf bezüglichen Probleme werden sich daher in höherem Maße mit dem Bild als Teil des Ganzen zu beschäftigen haben. Während das selbständige Bild selbst die Einheit repräsentiert, wird für das an den Raum sich angliedernde Bild der gesamte Raum als Einheit, die Bilder als Teile des Ganzen zu betrachten sein. Außer den hierauf bezüglichen unendlich reichen Linien-, Form- und Tonmöglichkeiten werden hierfür die modernen Errungenschaften der Farbe gründlich durchgearbeitet werden müssen. Die Farbe in ihrer komplementären Ergänzung im Zusammenhang mit den simultanen Beeinflussungen, die so wunderbaren chromatischen Vermittlungen, und alles andere interessante, damit verbundene Neuere unserer Zeit wird für die Fläche zurechtgelegt und so gründlich studiert werden müssen. Da alle Theorie ohne gleichzeitige praktische Erfahrung grau und wertlos bleibt, so müssen für die notwendige weitere Entwicklung der erwähnten Probleme, wie auch zur Stärkung und Entwicklung unserer jüngeren dekorativen Talente, praktische, rein künstle-

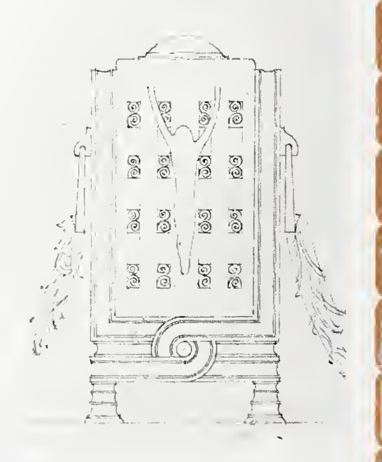


Architekt Franz Lebisch.

Detail vom Karl Borromäus-Brunnen in Wien, III. Architekt Josef Plečnik und Bildhauer Josef Engelhart.

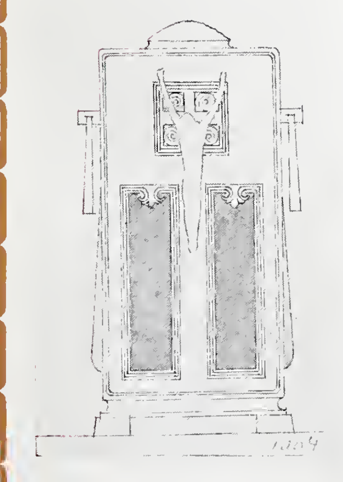


rische Aufgaben in Verbindung mit architektonisch sehr guten Räumen gegeben werden. Durch Reiseunterstützungen müssen in reicherem Maße wie bisher den wirklichen Begabungen die Gelegenheiten ermöglicht und erleichtert werden, das Edelste und Schönste, das in diesem Sinne geschaffen ist, wenigstens in den europäischen Ländern kennen zu lernen, zu studieren, in sich aufzunehmen und persönlich zu verarbeiten. Auch alle modernen Errungenschaften auf diesem Gebiete müssen gründlichst gekannt und aufgegriffen werden. Gerade deshalb ist es aber von höchster, auch nationaler Bedeutung, daß den so wichtigen wie hochinteressanten Problemen der raumschmückenden Malereien eine größere allgemeine Aufmerksamkeit entgegengebracht wird als bisher.



Kirchenstühle. Architekt Josef Plečnik.

Detail vom Karl Borromäus-Brunnen in Wien, III. Architekt Josef Plečnik und Bildhauer Josef Engelhart.

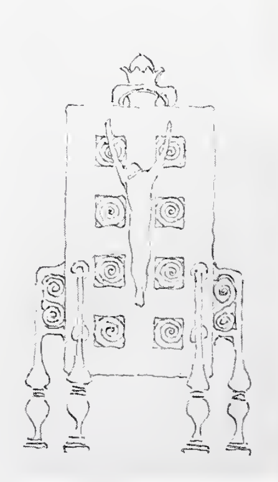


Projekt für eine Baumwoll-spinnerei in Reichenberg.

Von den Professoren Kühn und Fanta.

Das im Bau begriffene Projekt für den Neubau einer Baumwollspinnerei der Firma Johann Liebig & Co. umfaßt außer dem Parterregeschoß drei Stockwerke und ist das vierte Stockwerk als Magazin bestimmt. Der Betrieb der Spinnerei ist auf eine Anzahl von 420 Webstühlen eingerichtet. Die präliminierten Baukosten betragen 250.000 K und entfallen auf die Eisenbetonarbeiten allein 134.000 K. Die Ausführung dieser Arbeiten wurde der Wiener Firma Ast & Co. übertragen.





Kirchenstühle. Architekt Josef Plečnik.

Projekt für einen israelitischen Tempel in Triest.

Architekt Franz Matouschek, Budapest.

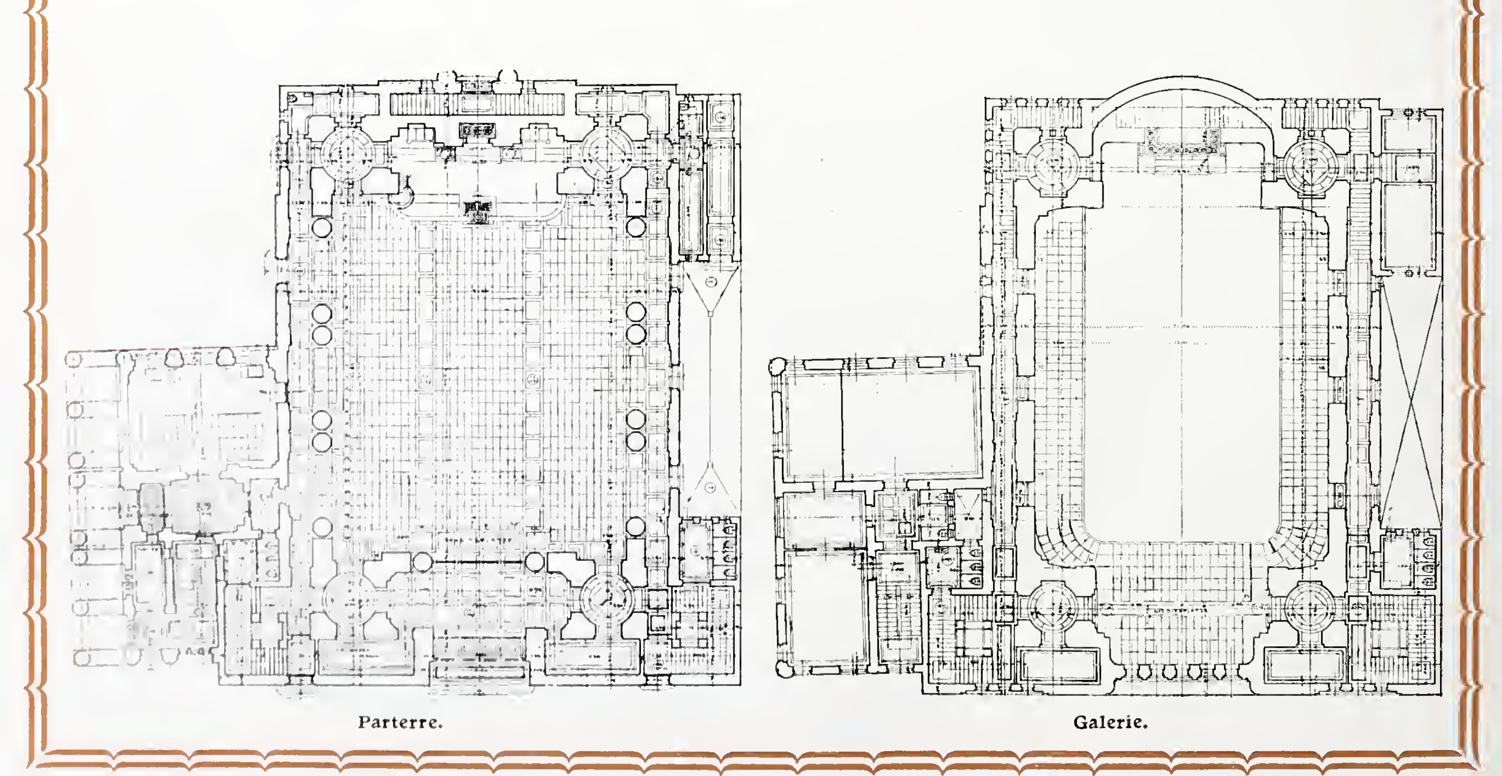
Der hier veröffentlichte Plan ist das indirekte Ergebnis des vor fünf Jahren von der Triester israelitischen Kultusgemeinde ausgeschriebenen internationalen Wettbewerbes. Bei diesem wurde das von den Budapester Architekten Franz Matouschek und Emil Adler verfaßte Projekt prämiiert und zur Grundlage für die den Ausführungsplan betreffenden Verhandlungen gewählt. Verschiedene Modifikationspläne wurden gefordert, doch fand erst der vom Architekten Franz Matouschek allein ausgearbeitete Plan den einstimmigen Beifall des Baukomitees, was die definitive Annahme desselben zur Folge hatte. Nachdem die diesem Beschlusse folgenden Vertragsverhandlungen eine unglaublich lange Zeit in Anspruch genommen hatten, wurde für die eigentliche Planbearbeitung trotz aller Einwendungen des Architekten ein lächerlich kurzer Termin festgesetzt. Die Nichteinhaltung desselben war nach der Fertigstellung aller Arbeiten ein Hauptvorwand für das später erfolgte Zurückziehen des Auftrages.

Das Endresultat der internationalen Konkurrenz aber war, daß einem ortsansässigen Architekten der Bau übertragen wurde.

Zum Projekt selbst ist zu bemerken, daß die Grundumrißlinie durch die Situation gegeben war. An fünf Seiten freistehend, grenzt der Bau an der südlichen Langfront gegen eine 25 m hohe Brandmauer. Der Haupttempelraum umfaßt 1000 Sitze für Männer, die Galerie 400 Frauensitze. Die größte Sorgfalt ist bei der Planverfassung auf gutes Sehen von jedem Platz und rasche Räumungsmöglichkeit im Falle einer Panik gelegt worden. Die Ausführung war in glattbehauenem Werkstein geplant und würde der Bau ohne innere Einrichtung bei einfacher, aber solidester Ausführung 800.000 K gekostet haben.



Querschnitt des Tempels. Architekt Franz Matouschek.



Parterre. Galerie.



Detail vom Palais des Wiener Bankvereines in Prag.
Architekt k. k. Baurat J. Zasche in Prag und Architekt Alexander Neumann in Wien.

Technik und Heimatkunst.

Von Josef Aug. Lux.

Als ein völliges Novum steht der moderne Eisenbau in der Geschichte da, mit nichts vergleichbar, was Kunst und Technik hervorgebracht haben, und durch nichts ästhetisch faßlich und erlernbar als durch das eigene Wesen der statischen Gesetzmäßigkeit und der zweckmäßigen Brauchbarkeit.

Bei der Betrachtung von Eisenkonstruktionen an sich kann selbst der Widerstrebende die Tatsache nicht leugnen, daß diesen Gebilden ein imponierender Reiz innewohnt, der sich mit den herkömmlichen Regeln der künstlerischen Ästhetik nicht messen läßt. Sobald aber die technischen Großkonstruktionen in Zusammenhang mit Gebilden der Baukunst treten oder als eine weithin sichtbare Erscheinung in der Landschaft auftauchen, verwandelt sich dieses unwillkürliche Staunen meistens in ein Mißbehagen. Die Klagen über die Verhunzung der Landschaft, über die Störung der Harmonie von Städtebildern und Naturbildern richten ihre Spitze in den häufigsten Fällen gegen die Werke der Technik, gegen die Eisenbrücken, gegen die Bahnanlagen, Schienenwege, Schwebebahnen, Fabriksschlote, Krane, Wasserleitungen, Wasserkraftanlagen, Windmotoranlagen, Fabriken und ähnliche Utilitätsschöpfungen der Neuzeit. Der Ingenieur war schließlich der einzige, der nicht aufhörte, die eigentümliche Schönheit dieser Gebilde auch dann noch zu sehen, als der Laiensinn in dem ungewohnten Bild nur die Disharmonie empfinden wollte. Vor allem war es der Künstlersinn, der sich gegen die wirklichen oder anscheinenden Disharmonien in dem ungewohnten Bild aufbäumte. Die letzten zehn Jahre waren ein einziger, wenn auch nutzloser Protest gegen die Veränderung der Städte und Landschaften durch die Technik. Man begann festzustellen, wie schön die Landschaft mit den alten liebenswerten Häusern in der früheren Zeit war, als diese technischen Monstrositäten die Gegend noch nicht verunzierten und in zahllosen Bildern und Beschreibungen wurde die Lieblichkeit der Heimat gerühmt, ihre Wiedererweckung anempfohlen und auf die sentimentale Kleinstadtflucht ein neuer Stil gegründet, der nun infolge einer umfassenden Bewegung von den Baubehörden als neues, alleinseligmachendes Schema auf das nachdrücklichste anempfohlen wird. Es bedarf schließlich nur einer ernsten Untersuchung, ob und inwieweit den technischen Werken gegenüber der Protest gerechtfertigt war, der überdies bereits mildere Formen angenommen hat, in der richtigen Erkenntnis der neuen ästhetischen Werte, die in einem nicht unerheblichen Teil der neuen modernen Konstruktionen liegen.

Ein intensives Betrachten der alten Bauweise und des harmonischen Zusammenhanges dieser alten heimatlichen Baukunst mit der landschaftlichen Umwelt hat in diesen zehn bis zwanzig Jahren Platz gegriffen. John Ruskin war der Urheber dieser neuen Denkweise, derselbe, der den Bannfluch gegen das Eisen ausgesprochen hatte. Das Eisen war in früherer Zeit als Baustoff verachtet und in seiner architektonischen und konstruktiven Wertbarkeit tief unter Holz und Stein gesetzt und nur zu untergeordneten konstruktiven Hilfsmitteln verwendet. Aus seiner Hörigkeit wurde es erst infolge der neuen Bessemer-Stahlproduktion befreit, die eine umfängliche Anwendung dieses Materiales gestattete und ihm zugleich mit einer eigenen persönlichen Sprache die, wenn auch noch lange nicht künstlerisch anerkannten Rechte gab. So sehr der große Kunstprophet den Blick für die Schönheit der vergangenen Kunst und namentlich auch für die schlichten Erscheinungen der Heimat geschärft hat, so sehr hat er anderseits den Sinn für die charakteristische Schönheit der neuen technischen Erscheinungen getrübt. Wie groß die Wirkung dieses einzigen Mannes war, geht daraus hervor, daß sich eine geistige Strömung von ihm ableitete und über die ganze Welt verbreitete. Auf ihn ist der Gedanke einer nationalen volkstümlichen Baukunst, die bei der lokalen Überlieferung einsetzt, zurückzuführen, der in der Landhausarchitektur in Europa und Amerika greifbar geworden ist und auf den Städtebau, das Miethaus, auf die landwirtschaftlichen Nutzbauten, auf die Fabriken, wie überhaupt auf die technischen Konstruktionen, soweit sie nicht lediglich Eisenbau sind, übergreift. Das heimatliche Dach, das Bauernhausdach, das in richtigen Verhältnissen zehn bis fünfzehn Fuß über der Erde steht, können wir jetzt schon auf fünfstöckige Warenhäusern und achtstöckigen Fabrikbauten sehen, als einen lebendigen Beweis, wie wenig die Eigenart der modernen Konstruktion und ihre formalen Bedingungen erkannt worden sind.

Von diesen Exzessen des Heimatstiles abgesehen, hat das intensive Forschen in der Richtung, die Ruskins rückwärts gewendeter prophetischer Finger zeigt, einen unendlichen Schatz aus der Vergangenheit ans Licht gehoben. Nicht nur was den Rhythmus der Detailformen an den überlieferten Bauten der Heimat betrifft, sondern auch hinsichtlich der formalen Übereinstimmung von Bauform und Landschaftscharakter. Es sind feine künstlerische Entdeckungen, die die Kamera des Amateurs, der Maler, der Architekt, der Ästhetiker in dieser Richtung macht. Ein ganzes Dorf, an die sanfte Lehne eines Berges hingeschmiegt, mit dem imposanten Kirchturm als der einzigen Überragung, wie ein hohes, gekröntes Haupt inmitten der Rotte, eine verfallene Burganlage, die aus der Kontur des Hügels fast organisch herauswächst und den Linienrhythmus der Berglandschaft um einen neuen Akzent hebt und verstärkt, das strohgedeckte Mammutdach eines niedersächsischen Bauernhauses, das in der Ebene auftaucht und mit seiner massigen Wucht den Horizont malerisch überschneidet, der gespenstige Umriß eines Schöpfbrunnens, der sich dunkel scharf vom roten Abendhimmel abhebt, der schöne Schwung der massiven Steinbrücke über den Gebirgsfluß, von Heiligenfiguren überwacht, die fortifikatorischen Mauermassen um das malerische Giebeldächergewirr des Landstädtchens gelegt, die trauten Straßen- und Hausbilder in dem kleinstädtischen Winkelwerk, das sind nur einige der reichen künstlerischen Erlebnisse, die wir in der Heimat auf den Spuren Ruskins sammeln. Von diesen liebenswerten Eindrücken erfüllt, erwacht in der sentimental gewordenen Menschheit der Wunsch, diese köstlichen Formen in dem Neuschaffen wieder aufleben zu lassen, nicht nur auf dem Lande, im Umkreis beschränkter Verhältnisse, sondern auch in der Großstadt, wo bereits alles ins Gigantische gewachsen ist und nun die heimatliche Tracht anlegen sollte. Es kann gar nicht geleugnet werden, daß ein sehr gesunder Protest gegen die niederträchtige Spekulationsbauerei, die auf dem Lande bedenkliche Erscheinungen zeitigte, in diesem emsigen Ergreifen der künstlerischen Formen der heimatlichen Vergangenheit liegt. Trotzdem ruht in diesem Erwachen des künstlerischen Gewissens, das sich lediglich an der heimatlichen Vergangenheit nährt, die Gefahr einer philiströsen Verengung, die schließlich den Maßstab für die Größe verliert und das Kirchturmideal einer heimatlichen Nachtwächterästhetik als Dogma ausruft.



Portal des Hauses der Prager Eisenindustrie-Gesellschaft.
Architekt J. Zasche, k. k. Baurat.

Zwei Welten stehen einander nun schroff gegenüber: die lieblichen Storchennester der weltvergessenen idyllischen Landorte und die kolossalen technischen Gebilde, die drohend in diese Welt von gestern hineinragen. Psychologisch ist es ja ganz erklärlich, daß der von den anmutig bescheidenen künstlerischen Heimatbildern befangene Sinn völlig fassungslos vor einer riesigen Eisenbrücke, vor einer ausgedehnten schlotreichen Fabriksanlage, vor den neuen Wasserkraft- und Windmotorenanlagen steht und sich mit Abscheu abwendet, entrüstet über diese Häßlichkeit, über



Portal des Palais des Wiener Bankvereines in Prag.
Architekt k. k. Baurat J. Zasche in Prag und Architekt A. Neumann in Wien.

den profanen, von der niederen Gewinnsucht erfüllten neuen Geist, der einer lumpigen Industrie zuliebe das ästhetische Vergnügen des Naturfreundes stört und Hochöfen, Eisenhämmer, Stahlwerke in die köstliche Einsamkeit hineinbaut, um den Arbeitskräften eine so ungesunde Beschäftigung zu geben. Der organisatorische Geist, die Disziplin der neuen Form, die Macht der neuen statischen Verhältnisse, die Energie der neuen Linien, kurzum die Elemente der neuen Schönheit sind dem antiquarischen Kunst- und Naturfreund zunächst völlig verschlossen, weil sie mit den bescheidenen und gewohnten Formen der alten Kultur, aus denen er seine ästhetischen Urteile schöpft, keinen unmittelbaren Zusammenhang zu bilden scheint. Wo der Ingenieur die Harmonie eines großartigen Kräftespieles und die Bändigung von Gewalten und Naturkräften im Dienste der Menschheit sieht, da kann er zunächst nur das Disharmonische, das Häßliche, das ästhetisch Störende wahrnehmen.

Nun liegt das ästhetisch Trennende zwischen den Werken der Technik und namentlich der Eisenarchitektur im Gegensatz zur Baukunst und somit auch zu den kleinen bescheidenen Formen der vergangenen heimatlichen Baukunst in einem bedeutsamen Unterschied der statischen Grundbedingungen, denen die Baukunst einerseits und die Konstruktionen anderseits jene charakteristischen Merkmale verdanken, die der Laiensinn noch häufig als Disharmonie empfindet. Dabei ist die Eisenarchitektur schon deshalb im Nachteil, weil sie keine nennenswerte historische Vergangenheit besitzt und die Formengewöhnung sie noch nicht dem künstlerischen Empfinden assimiliert hat. Auch das Kunstbild der Landschaft, das seine besondere Physiognomie durch das Menschenwerk empfängt, ist im wesentlichen von dem überlieferten raumkünstlerischen Baucharakter bestimmt Wir empfinden den Hügel, den Wald, die steile Flußböschung als geschlossene Raummasse und finden es ästhetisch richtig, daß ein geschlossenes Stadtbild, eine einfache großgegliederte Gebäudemasse, eine massive Steinbrücke gedrungen in den weiten, großzügigen Landschaftsformen auftreten und daß Gleiches mit Gleichem harmonisch wirkt. Den Gegensatz zu diesen raumkünstlerisch bestimmten Erscheinungen bilden nun die vielfach ins Grandiose gesteigerten, dünnen, gitterartigen Stabgebilde der modernen Brücken und sonstigen Eisenkonstruktionen, die nicht als Masse, nicht als Raumglieder in wohlgesetzten Proportionen wirken, sondern als feine, zarte Linien, gigantisch gesteigert und aller bisherigen Maßstäbe spottend. Dieser Gegensatz ist es, der von den meisten als unharmonisch, als schönheitswidrig und für das Naturbild verderblich empfunden wird. Aus dem gleichen Grunde wird er nicht nur für das Naturbild, sondern auch für das alte Stadtbild verderblich empfunden, weil auch das alte Stadtbild mit seinen massigen Mauern, seiner monumentalen Geschlossenheit in erster Linie als ein raumkünstlerisches Gebilde zu betrachten ist. Eine massive alte Steinbrücke, durch eine moderne Eisenbrücke ersetzt, wird heute noch allgemein als eine Bresche in die harmonische Einheit eines solchen städtischen Kunstbildes empfunden, als eine verunzierende Schramme in dem makellosen Antlitz der alten Städtebaukunst. Ein bekannter Fall liegt nahe: die alte Dresdener Augustus-Brücke, die als Verkehrshindernis beseitigt und durch ein Werk der Technik, durch eine moderne Eisenbrücke ersetzt werden sollte. Ein Schrei der Entrüstung ging durch die Welt und bewirkte, daß dem Ingenieur ein Architekt zugesellt wurde, mit der Aufgabe, äußerlich wenigstens das Gewohnheitsbild wieder herzustellen. In ihrem inneren Wesen ist die Augustus-Brücke ein Triumph der modernen Technik als Betoneisenkonstruktion, ihrem Außeren nach ist sie eine Kopie der alten Steinkonstruktion. Das Gewohnheitsbild war gerettet, wenn auch mit einigem Verzicht auf die innere künstlerische Wahrheit.

Die modernen technischen Konstruktionen brauchen nur älter zu werden, um als schön zu gelten. Sie brauchen nur den Vorzug des Geburtsadels durch die Zeitdauer zu erhalten, die ihnen die Ahnenreihe der Tradition verschafft. In den heutigen Verhältnissen stellt die Baukunst den vornehmen, aber ein wenig vom Schauplatze der Ereignisse abgerückten ahnenstolzen Hochadel vor, und die moderne Ingenieurarchitektur den Emporkömmling, der die Finanzen, das Wirtschaftsleben und alle modernen Machtmittel, die geistigen und materiellen, in seiner Hand hat.

Die Schönheitsurteile der Allgemeinheit sind wesentlich von den Gewohnheitseindrücken bestimmt. Die Gewohnheitseindrücke haben sich mächtiger erwiesen als das Verdikt des heiligen Ruskin, mächtiger als die alten, eingewurzelten Vorurteile gegen diesen neuen Baustoff, das Eisen, mächtiger als jene Natur- und Heimatsfanatiker, die gegen die ästhetische Störung des Landfriedens zeterten, denn schließlich hat sich im Laufe der Jahre auch die Gewöhnung an die neuen Formen eingestellt und die Seelen,



Portal im Erlahof, Mühlgraben bei Spitz.

empfänglich gemacht, fingen an schön zu finden, was ursprünglich ausnahmslos als häßlich bezeichnet worden war. In der modernen künstlerischen Auffassung unterscheidet man bereits zwischen schönen Eisenkonstruktionen und zwischen unschönen, was hinlänglich besagt, daß wenigstens die als schön erkannten Konstruktionen ein künstlerisches Heimatrecht schon erworben haben. Nicht etwa deshalb, weil sie sich in den Formen verbessert haben, sondern weil sie um ein Teil schon in einer etwas historischen Ferne zurückliegen und mit mehr Gewöhnung und Objektivität betrachtet werden. In der Malerei haben sie überdies dieses Heimatrecht schon länger besessen als im architektonischen Verstand. Früh genug haben einige Maler die neuen Erscheinungen ergriffen und künstlerisch dargestellt. Man denke an Menzels „Walzwerk“ und an gelegentlich gesehene Bilder der Impressionisten aus den Eisenbezirken der Ruhrgegend. Allerdings war für die Maler nicht der programmatische Gehalt entscheidend, sondern das Farbenproblem; der Sache nach hätten es statt Feueressen und rauchgeschwängerten Fabrikstälern auch rote Rüben, der Reflex eines brennenden Streichhölzchens oder die Rauchschwade einer Zigarre sein können. Aber immerhin, die impressionistische Kunst, die jene Vorbilder wählte, trug dazu bei, die neuen Erscheinungen dem ästhetischen Gefühl der Menschheit zu assimilieren und was die Malerei begann, vollendete die Graphik und schließlich die Kamera.

Wenn der bloße statische Gegensatz, der Eisenkonstruktionen von Steinbauten unterscheidet, den Landschaftsbildern eine Minderung der Schönheit bedeuten würde, dann könnte man mit gleichem Recht behaupten, daß die alten Holzkonstruktionen bei Talsperren und Wasserwerken im gleichen Sinne störend wirken würden. Das hat aber doch im Ernst niemand zu behaupten gewagt. Im Gegenteil. Trotzdem auch die Holzkonstruktion im Naturbild ebenfalls nur als dünnes Stabwerk erscheint, sind noch niemand Zweifel darüber aufgestiegen, ob dieses Stabwerk die Harmonie der Landschaft stören würde. Die ersten Eisenbrücken sind durchwegs im Charakter der Holzbrücken entstanden, das Eisen hat sich gleichförmig dieses konstruktiven Vorbildes bedient und seine äußere Erscheinung angestrebt, ehe es zur konstruktiven Aus-



Portal im Erlahof, Mühlgraben bei Spitz.

nützung seiner eigenen statischen Eigenschaft gelangt ist. Aus der Vergangenheit und aus dem Kulturleben primitiver Völker sind Kolzkonstruktionen dieser Art überliefert, die das Rationellste darstellen, was die Technik in diesem Material ersinnen konnte und die trotz ihrer zarten, gitterartigen, ganz unkörperlichen Linien durchaus keine Disharmonie in der Landschaft bedeuten. Man könnte sie geradezu als die prähistorischen Meisterwerke der Technik bezeichnen. Sie sind die Äußerungen desselben Geistes, der in den ungeheueren eisernen Talbrücken, in den kühnen energischen Kurven der Ausstellungs- und Eisenbahnhallen, in der kombinierten Hebelkraft der Eisenkrane und der nur mit ein paar Stützpunkten die Erde berührenden Schwebebahnen zum Ausdruck kommt. Für einen Großteil der neuen Konstruktionen bedarf es, wie gesagt, nur der Gewöhnung, um ihre vermeintlichen Disharmonien im landschaftlichen Bild verschwinden zu sehen und ihre Charakteristik als ein neues Merkmal der Landschaft gelten zu lassen.

Der Mangel an ästhetischen Rücksichten bei Ingenieurbauten, der oft zum Gegenstand des Vorwurfes und der Beschwerde gemacht worden ist, entbehrt allerdings nicht einer gewissen Berechtigung. Auch in den Ingenieurkreisen ist es anerkannt worden. Welche ästhetischen Rücksichten hat der Ingenieur zu beobachten? Sollen seine technischen Konstruktionen sich irgendeinem Stilzwang beugen, der einem anderen Material, einer anderen Kunstübung und einer anderen Zweckbestimmung entlehnt ist? Sollen sich die Ingenieurbauten eine Maske gefallen lassen in der Form irgendeiner historischen Stilarchitektur, sollen die Brückenköpfe noch immer romantischen Burg- oder Wehrbauten gleichen, die Bahnhöfe den Windsorstil imitieren, die Tunneleingänge römischen Triumphpforten gleichen? Das sollen sie keinesfalls. Ein wesentlicher Schritt zur ästhetischen Vervollkommnung der Ingenieurbauten besteht gerade in der Loslösung von dem stilistischen Anhängsel einer rückständigen Stilarchitektur. Die ästhetische Durchbildung kann nicht in einer Verkleidung der konstruktiven Merkmale bestehen, sondern viel eher in der konsequenten Betonung ihrer Charakteristik. Dagegen kann aber auch mit Recht verlangt werden, daß bei neuen Anlagen in der Natur mit Rücksicht auf das Bestehende vor-



Vestibül im Hotel Wiesler in Graz. Architekt Marcel Kammerer.

gegangen wird, daß die Vegetation geschont und die Hauptlinien der Landschaft, der Wasserläufe, der Seegestade nach Möglichkeit in Betracht gezogen, daß bei technischen Neuanlagen Devastationen vermieden werden, daß schon in der bloßen Situation der Anlagen ein ästhetischer Wille in Erscheinung tritt. Aus den gleichen Gründen ist zu verlangen, daß jede technische Bauherstellung das Gepräge der äußersten Sachlichkeit und Gediegenheit enthalte; nichts Höheres und nichts Geringeres als dieses kann im Namen des guten Geschmackes verlangt werden. Es gibt Beispiele betrübender Art, die als ewiger Vorwurf dastehen und als Warnung, wie es nicht hätte gemacht werden dürfen. Wo einst monumentale Steinbrücken einen massiven Bogen spannten oder die leichteren interessanten Konstruktionen von Holzbrücken ein Flußbett übersetzten, finden wir häufig jene mageren Traversenbrücken, als den Ausdruck einer schwunglosen Utilität, die so oft inmitten herrlicher Landschaftsszenerien und in der Nachbarschaft alter Kulturzeichen der Gegenstand des Ärgernisses und der Trauer sind. Nicht selten kommen wir an Seegestade, die den Ausdruck der traurigsten Entstellung tragen. Die Seeufer, einst lieblich bewachsen und von den Kronen alter Bäume beschattet, sind kahl und verödet und die harte Linie der neuen Talsperre scheidet Land und Wasser. Irgendein klägliches Ornament, ein mißratener Stilversuch erinnert, daß der technische Erbauer verspätet die Notwendigkeit verspürt hat, sich „künstlerisch“ zu geben. Auch die Bahnhofsbauten, die Stationshäuser und die Nützlichkeitsbauten am Bahnkörper bilden ein langes trauriges Kapitel über die Verkennung der wahren ästhetischen Rücksichten. Ein alter akademischer Irrtum, der sich in den Lehrplan der technischen Hochschulen eingeschlichen hat, verpflichtet den Techniker zu „baukünstlerischen“ Leistungen, sobald er, wie im Eisenbahnfach, die Nutzbauten in eigener geistiger Regie durchzuführen hat. Zu diesem Zweck ist er durch die Prüfungsvorschriften zu ein paar Semester „Baukunst“ und „Historische Stillehre“ verpflichtet, die er aus Mangel an Zeit und wohl auch an Interesse niemals in ihrem Wesen erfaßt und in der Praxis daher in dieser abscheulichen, kläglichen, mißverständlichen Weise anwendet. Die ästhetischen Rücksichten der Ingenieurbauten verlangen daher auch bei den Nutzbauten aus Stein jene sachliche Strenge und Folgerichtigkeit, wie es bei den Eisenkonstruk-

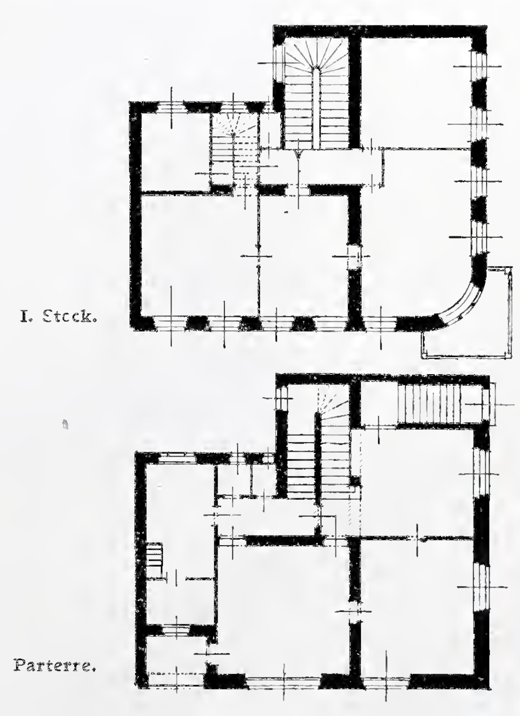


Familienhaus in Pilsen. Architekt Franz Roith, Prag.



Das Entree im Hotel Wiesler in Graz. Architekt Marcel Kammerer.

tionen zur Selbstverständlichkeit gehört. Entgleisungen und Mißgriffe der erwähnten Art sind geeignet, die Freude und das ästhetische Behagen an den technischen Erscheinungen der neuen Zeit zu schmälern. Die großen Eisenbahnhallen, wie in Dresden, Frankfurt a. M., in Hamburg, sind Werke von absoluter Schönheit und die großen eisernen Talbrücken in den Alpen, die großen Eisenbahnbrücken, wie die Weichselbrücken bei Dirschau und zu Fordon, die Bogenbrücke in Nieder-Schönweide bei Berlin, um nur einige zu nennen, stehen ihnen keinesfalls nach. Auch die steinernen Talbrücken, die als Werke der Technik in Betracht kommen, jene Bogenbrücken in mehreren Stockwerken, wie die Eisenbahnbrücken am Semmering, sind Werke von imponierender Schönheit. In der absoluten Sachlichkeit und Vollkommenheit gleichen sie jenen römischen Aquädukten, die mit ihren von Pfeiler zu Pfeiler fortschwingenden Bogenreihen das Vollkommenste darstellen, was der Nutzbau aller Zeiten hervorgebracht hat. Von den gotischen Zieraten abgesehen, ist der Hauptbahnhof in Antwerpen der erste ästhetisch vollkommene Versuch, die Eisencharakteristik eines Bahnhofes nicht unter der Maske von Steinarchitektur zu verbergen. Die Berliner Hochbahn, die frei von allen stilistischen Reminiszenzen ist, nötigt uns Respekt ab und wir können der wilden Schönheit der Barmer Schwebebahn unsere Bewunderung nicht versagen. Es war eine künstlerische Tat, als der holländische Architekt Berlage in seiner Amsterdamer Börse einen offenen Dachstuhl aus Eisen anbringen ließ und außer einer dekorativen Anordnung der Nietenköpfe keinen Versuch unternahm, durch eine andere Schönheit zu wirken als jene sachliche, die aus der konstruktiven und statischen Notwendigkeit hervorgeht. Es ist ein bedeutungsvoller Schritt zur Lösung jenes Problems, das in der harmonischen Verbindung zwischen Stein und Eisen besteht, die sich hier miteinander zu vertragen scheinen. Ein Blick auf die Wiener Stadtbahn lehrt, daß dem Wiener Oberbaurat Otto Wagner die künstlerische Vereinigung der beiden Elemente noch einwandfreier gelungen ist, wie es bei einem Baukünstler, der mit allen technischen Neuerungen entschlossen Schritt hält, geradezu selbstverständ-



Grundrisse zu dem Familienhaus in Pilsen.
Architekt Franz Roith, Prag.





Hauptfassade und Detail vom Hotel Wiesler in Graz. Architekt Marcel Kammerer.

lich scheint. In Bremen ist es einem Namensvetter des Wiener Baukünstlers, dem Architekten Wagner, der es verstand, sich vollkommen auf den Ingenieurstandpunkt zu stellen, gelungen, in seinen Fabriksbauten für die Koffeinfreie Kaffeegesellschaft und in seinem eisernen Wasserturm Werke zu schaffen, die auch ohne Heimatklänge und ohne störende stilistische Anhängsel künstlerisch in Ehren bestehen. Neue Talsperrenentwürfe und Konkurrenzen zeigen, daß den Nutzbauten und den technischen Anlagen eine Schönheit zukommt, die sich am reinsten und überzeugendsten in der Sachlichkeit ausspricht, die alle Gesichtspunkte berücksichtigt, vor allem die technischen und konstruktiven, die praktischen und landschaftlichen, worunter alle formalen Rücksichten auf die Umgebung mitverstanden sind. Erst die Gesamtheit dieser Erfüllungen gibt den technischen Werken den Adel künstlerischer Schönheit, und es gibt genug solche, die dieses Ehrenzeugnis verdienen.

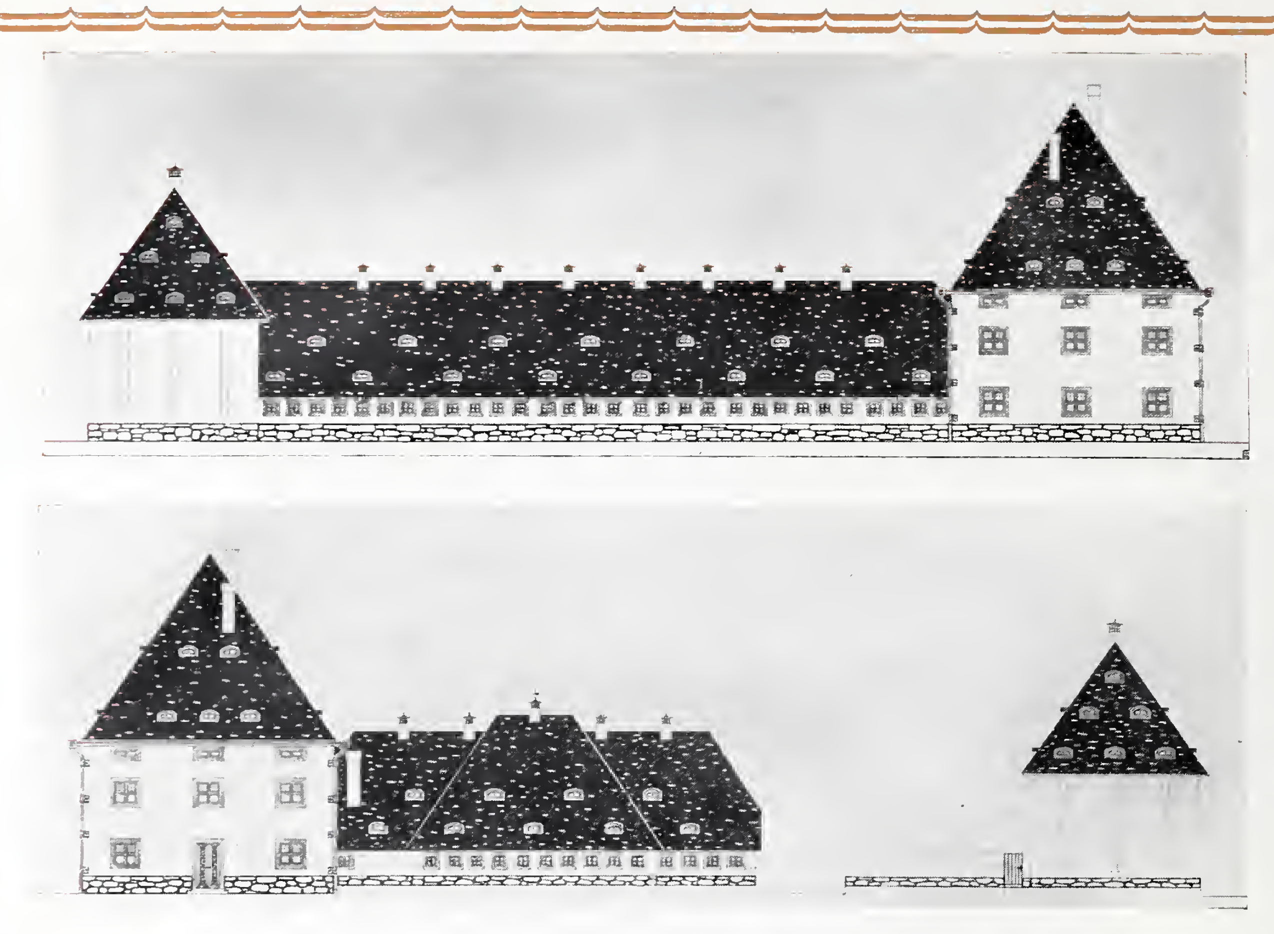


St. Michael am Zacherlhaus in Wien, Bauernmarkt.
In Kupfer getriebene Plastik von F. Andri.

Baukunst und Kunstausstellung.

Von Franz Fammler.

Zu den Fragen, die sich anläßlich einer allgemeinen Kunstausstellung regelmäßig mit erhöhter Lebhaftigkeit in die Erörterung drängen, zählt wohl vor allem der bislang noch keineswegs befriedigend geklärte, geschweige denn gar allenthalben zugestandene spezielle Nutzwert der Architekturausstellungen für die Entwicklung der modernen Baukunst. Wohl muß man anerkennen, daß sich unsere Architekten heute in einer gegenüber früheren Jahren merklich abstechenden Energie fortgesetzt bemühen, sich in den Kunstausstellungen den ihnen neben den anderen Künsten gebührenden Platz an der Sonne mehr und mehr zu sichern. Indessen kann man auch noch für die Gegenwart leider nicht in Abrede stellen, daß die Architekturausstellungen nur eines unverhältnismäßig geringen Anklanges bei der größeren Allgemeinheit sich zu erfreuen und demgemäß für unsere Baukunst eine wenn überhaupt tatsächliche, so doch jedenfalls nur äußerst bescheidene Förderung zu bedeuten haben. Denn jede Kunstausstellung wird wohl in erster Linie dazu ins Leben gerufen, um die kunstverständige Welt über die innerhalb eines bestimmten Zeitraumes zutage getretenen

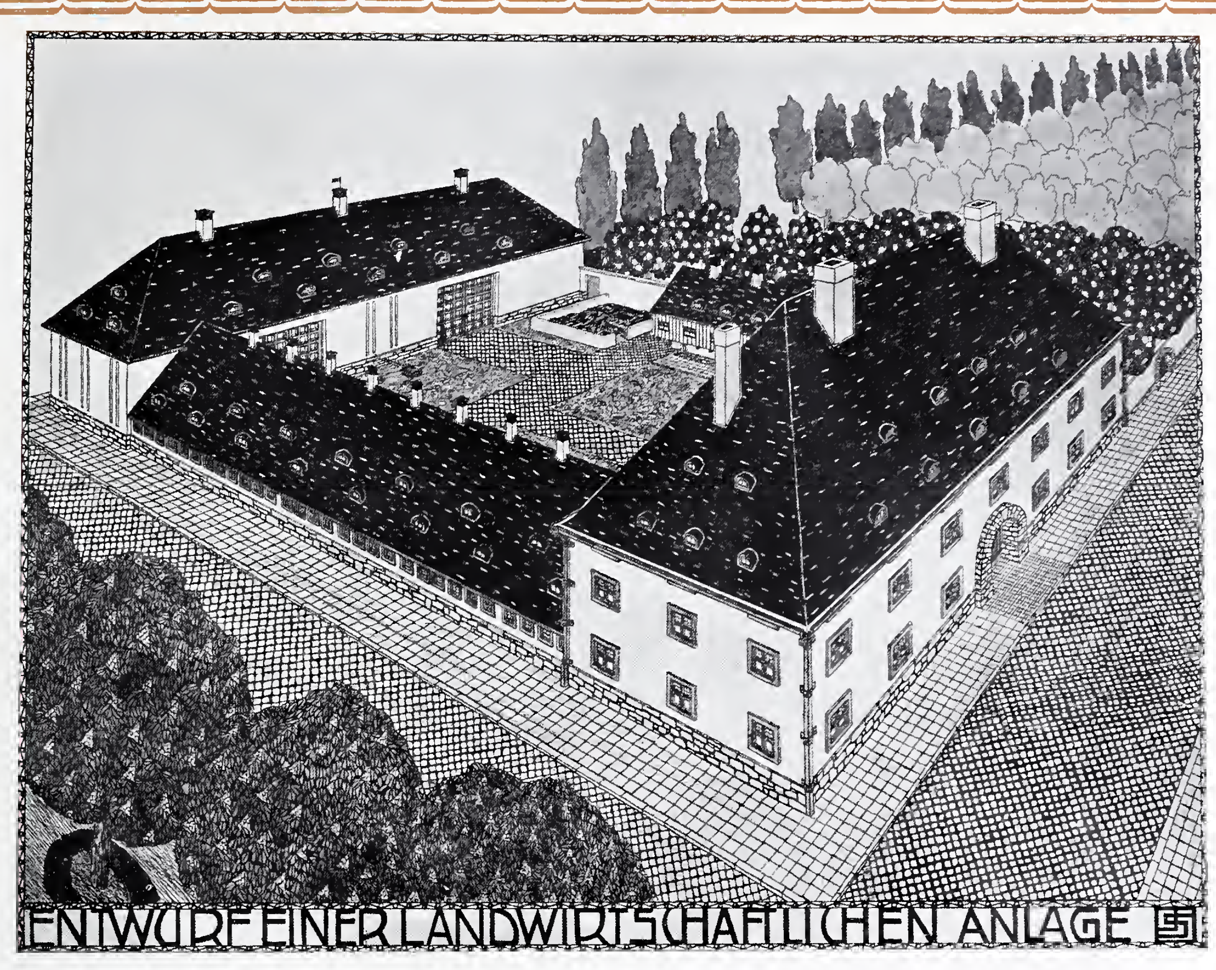


Entwurf einer landwirtschaftlichen Anlage. (Hoffmann-Schule.)

Fortschritte zu orientieren. Demnach hat also diese Orientierung nicht allein den Zweck, der Fachwelt selbst frische Anregungen zu fruchtbarem Neuschaffen zu bieten; sie soll vielmehr hauptsächlich dem Publikum, dem diese Kunst zumeist entwachsen ist und dem sie gehört, dergestalt zugute kommen, daß es an ihr sein Kunstverständnis schärfen und fortbilden, daß es in ihr einen unversieglichen Born stetig vertieften Kunstempfindens wieder und wieder aufsuchen kann. Namentlich aber in dieser letzten Hinsicht, in der Wirkung auf den kunstempfänglichen Laiensinn besitzt die in den Kunstausstellungen auch heute noch immer der Baukunst zufallende Rolle eine geradezu verschwindend geringe Tragweite, angesichts deren man sich in Architektenkreisen stets erneut die Gewissensfrage vorlegen muß, welchen Gründen dieses Mißverhältnis seinen Ursprung verdankt.

Da liegt es ja nun freilich von vorneherein sehr nahe, eine der Hauptursachen für die oft ganz unverkennbare Abneigung des Publikums gegen die Architekturabteilung der Kunstausstellungen darin zu erblicken, daß der einzelne Baukünstler nicht, wie der Bildhauer und der Maler, imstande ist, materialfertige Werke seiner Kunst zur Ausstellung zu geben. Es kann allerdings kaum einem Zweifel unterliegen, daß in einer solchen Darbietung fertiger Bauwerke das Ideal einer Architekturausstellung zu erkennen wäre, wie es denn auch tatsächlich ja an glücklichen Versuchen in dieser Richtung nicht gefehlt hat. Sie haben aufs klarste den Beweis erbracht, daß der hier eingeschlagene Weg in seinem Prinzip wohl der geeignetste ist, um dem Publikum ein tieferes Interesse für die Baukunst abzugewinnen. Leider aber können solche Unternehmungen unter den obwaltenden Verhältnissen doch immer nur schöne Ausnahmen bilden. Für gewöhnlich müßte selbst da, wo das Ausstellungsterrain hierfür genügend Platz disponibel machen könnte, trotzdem von solchem Vorhaben Abstand genommen werden, weil derartige ausschließlich als Ausstellungsobjekte zu errichtende Bauten doch wohl niemals den vollen künstlerischen Wert der in dem Werke verwirklichten Idee zu veranschaulichen vermöchten. Denn ein wesentlicher Reiz jeder architektonischen Lösung liegt ja bekanntlich gerade in der Art, wie der Architekt sowohl nach Maßgabe der Charakteristik der für den Bau in Betracht kommenden Örtlichkeit, wie auch hinsichtlich der eigentlichen Zweckbestimmung des Bauwerkes die ihm gestellte Bauaufgabe gemeistert hat. Bei reinen Ausstellungsarchitekturen würde aber diese Berücksichtigung der von der jeweiligen örtlichen Eigenart für den Bau bedingten besonderen Note von vorneherein gegenstandslos sein. Überdies werden derartige nur als Ausstellungsobjekte geschaffene Bauwerke schon aus dem Grunde immer eine Seltenheit bleiben, weil sie dem einzelnen Lasten auferlegen würden, die sich nicht einmal in idealem, viel weniger denn in materiellem Sinne ganz rechtfertigen lassen könnten. Während der Maler Aussicht hat, für seine Leinwand auf der Ausstellung neben ehrenvoller Anerkennung einen vorteilhaften Verkauf zu erzielen; während der Bildhauer seine von Beifall gefeierten Bronzestatuen nachher sogar in ungezählten Kopiestücken finanziell verwerten kann, bliebe dem Architekten, selbst wenn ihm sein Ausstellungsbau reichen künstlerischen Lorbeer eingetragen, am Ende denn doch weiter nichts übrig, als sein Gebäude, dem der Ausstellungsschluß jede Daseinsmöglichkeit nehmen würde, nutzlos wieder niederreißen zu lassen. Diese Vernichtung seiner Schöpfung ist aber an sich schon nicht eben geeignet, den Namen des Meisters zu einem dauernd gefeierten zu machen, vielmehr besteht hier die Gefahr, daß mit dem Kunstwerke auch die lebendige Erinnerung an das Genie seines Künstlers verloren geht. Im günstigsten Falle erntet der Architekt noch den Auftrag zur Ausführung des nämlichen Bauwerkes an anderer Stelle, wobei es denn aber immer noch die Frage bleibt, ob der solcherart ihm zugefallene materielle Gewinn auch die für den Ausstellungsbau an Zeit und Mitteln gebrachten hohen Opfer wieder wettzumachen imstande ist.

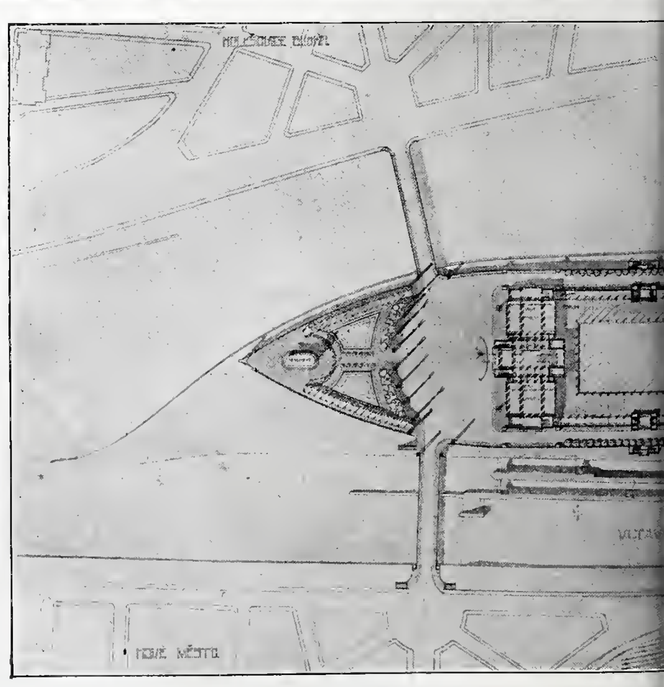
Für die überwiegende Mehrzahl aller Kunstausstellungen bleibt aber überhaupt ein Aufmarsch fertiger Werke in der Architekturabteilung aus räumlichen Gründen eine



Entwurf einer landwirtschaftlichen Anlage. (Hoffmann-Schule.)

strenge Unmöglichkeit. Hier steht denn also dem Baukünstler nur noch der eine Weg zu Gebote, seine architektonischen Ideen in Bauplänen und Entwürfen, höchstens noch unter Beifügung kleiner Modelle der allgemeinen Beurteilung vorzulegen. Daß dies aber ein kläglicher Notbehelf, wird von gar vielen der Berufensten unter unseren Architekten aufs bitterste empfunden. Wohl mag für sie eine gewisse Genugtuung in dem anerkennenden Urteile geboten sein, durch welches die Fachgenossen das in dem ausgestellten Projekte kundgegebene künstlerische und technische Vermögen des Urhebers vielleicht auszeichnen. Dem Architekten aber, der es ernst meint mit seiner Kunst, vermag dies keine auch nur annähernd ausgleichende Befriedigung für die in edlem Wetteifer darauf verwandten Mühen zu gewähren. Gilt es ihm doch in erster Linie, seine Kunst unter das Volk zu bringen und hier Verständnis für seine künstlerischen Bestrebungen und kunstfreudige Aufnahme der von ihm geschaffenen Werke zu finden. Man mag aber heute durch noch so viele Ausstellungen wandern, stets und ständig wird man die Beobachtung machen können, daß sich das große Publikum scheu fern hält von den für die Baukunst bestimmten Räumen, ja, daß die Besucher, wenn sie einmal unverhofft in die Architekturabteilung geraten sind, sich vielfach sogar mit unverhohlener Bruskerie wieder zurückwenden. Wie eifrig sich da der ausstellende Architekt auch immer bestrebt haben mag, seine Entwürfe dem beschauenden Publikum so mundgerecht wie möglich zu machen, so erlebt er doch in den meisten Fällen gegenüber den anderen Kunstzweigen eine nur zu lebhaft fühlbare Zurücksetzung, die nicht im mindesten dazu angetan ist, ihn auch für die Zukunft noch zu weiteren Ausstellungsarbeiten zu ermutigen. Lediglich für die Ausstellung selbst aus rein idealem Interesse, etwa um dazu beizutragen, daß auch die Architektur auf der Kunstausstellung wenigstens grundsätzlich würdig vertreten sei, nehmen daher heute wohl die wenigsten noch Veranlassung, eine baukünstlerische Konzeption in ausstellungsreifem Entwurfe anzufertigen. Die zur Ausstellung gelangenden Entwürfe beziehen sich hingegen meist auf bereits vollendete Bauten; allenfalls stellen sie ein preisgekröntes Konkurrenzprojekt dar, dem aus irgendwelchen Gründen eine Ausführung versagt geblieben ist. Damit ist aber denn seitens der Kunstausstellung für die Entwicklung der Baukunst so gut wie nichts erreicht. Und doch kann man dem Architekten nicht wohl einen Vorwurf machen, der seine Zeit und Kraft nicht nutzlos zu vergeuden, der bei seiner Arbeit nicht einem Phantom nachzujagen gewillt ist.

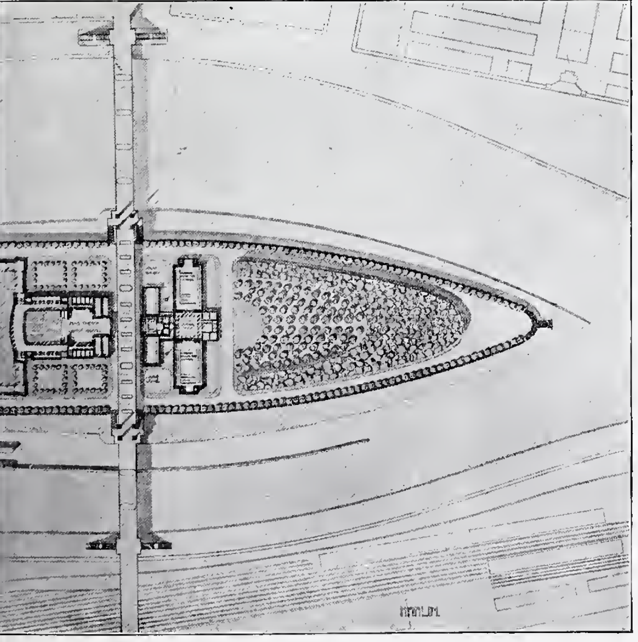
Angesichts des schwachen Besuches der Architekturausstellungen ist man auf den ersten Blick freilich geneigt, anzunehmen, daß unserem Volke gegenwärtig das Verständnis und der Sinn für die in der modernen Architektur möglichen Kunstwerke noch nicht in hinreichendem Maße aufgegangen sind. Zu dieser Ansicht kann man sich aber nicht länger mehr bekennen, wenn man dem gegenüber bedenkt, welch regen Besuches seitens eben dieses Publikums sich die wegen ihrer Architekturen bekannten Städte fortgesetzt zu erfreuen haben. Nicht nur Rom und Florenz sind dessen Zeugen, auch Nürnberg beispielsweise und Rothenburg verdanken ihren lebhaften Fremdenverkehr nicht zum wenigsten dem an ihren Bauwerken genommenen künstlerischen Allgemeininteresse. Und wer wollte leugnen, daß sich in der gerade in unseren Tagen mächtig um sich greifenden Bewegung zur Erhaltung der charakteristischen Architekturbilder der alten Städte die deutlichsten Anzeichen dafür finden, daß auch die nicht baufachmäßig geschulte Welt an sich keineswegs der für das baukünstlerische Verständnis nötigen Reife entbehrt. Freilich mag bei diesen Städtebildern das Interesse an einer großen und



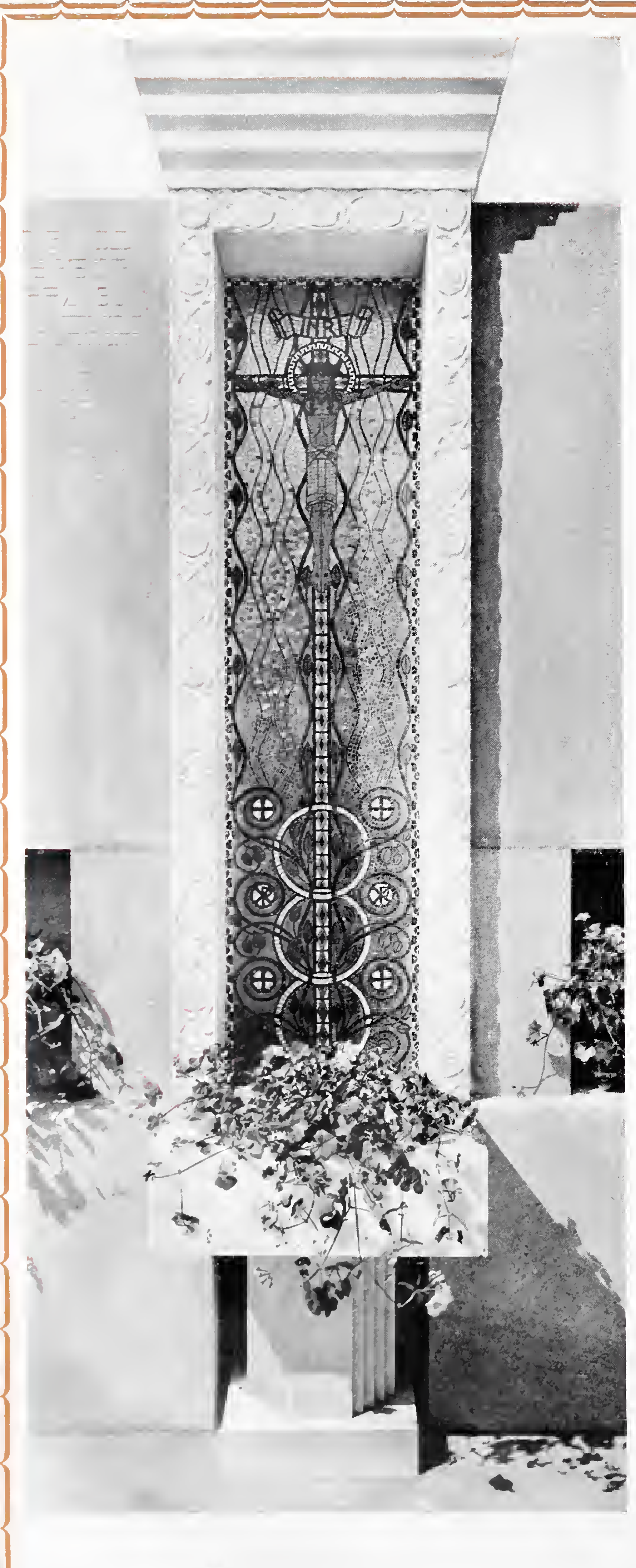
Projekt für eine Regulierung und Verbauung der Hetzinsel in Prag.

Architekt Franz Roith.

Durch die eben in Ausführung begriffene Regulierung der Moldauufer wird auch die Frage der Bebauung der drei großen Inseln, der Sophieninsel, Schutzinsel und Hetzinsel, spruchreif. Auf der Hetzinsel wurden bisher hauptsächlich Veranstaltungen der Arbeiterschaft abgehalten und liegt nebenstehendem Projekt auch der Gedanke zugrunde, das Territorium in diesem Sinne auszugestalten. Der Umstand, daß die Insel in der Nähe verschiedener Industrieanlagen und Arbeiterwohnungen liegt, läßt sie um so mehr für Zwecke der Arbeiterschaft als besonders geeignet erscheinen. Gegenwärtig ist auf der Hetzinsel die Anlage eines zoologischen Gartens geplant, doch dürfte ein solches Projekt noch auf mancherlei Schwierigkeiten stoßen. So wird es z. B. kaum angehen, die Käfige der Tiere in den Viaduktbogen der über die Insel führenden Eisenbahn unterzubringen u. dgl. m.



Das nebenstehende Projekt sieht eine Anlage für Zwecke der Arbeiterschaft in großem Stile vor. Ein großes Zentralgebäude mit Vortrags- und Versammlungssälen enthält außerdem noch eine Reihe von Klub- und Vereinslokalen. Hieran schließt sich ein großes Forum, für Meetings, Volksversammlungen und Feste bestimmt, mit einem Fassungsraum für 10.000 Personen. Dasselbe ist mit Galerien versehen und ist gegen die Sonne mit einem Velum zu überspannen. Anschließend ein Volkstheater mit einem Fassungsraum für 2000 Personen. Ein großes Volksbad mit Schwimmbassin vervollständigt die Baulichkeiten der Anlage. An der Spitze der Insel soll ein großes Monument der Arbeit errichtet werden. Wenn man bedenkt, daß Prag gegenwärtig für Repräsentationszwecke ein Gebäude mit einem Aufwande von 10.000.000 K errichtet, kann man sich dem Umstande nicht verschließen, daß mit der Errichtung einer derartigen Anlage gewiß nicht zu weit gegangen wäre. Dies um so mehr, als sämtliche hier projektierten Objekte in nicht zu langer Zeit zur Ausführung gelangen werden, dann aber sicher nicht im Rahmen einer geschlossenen Anlage entstehen dürften.

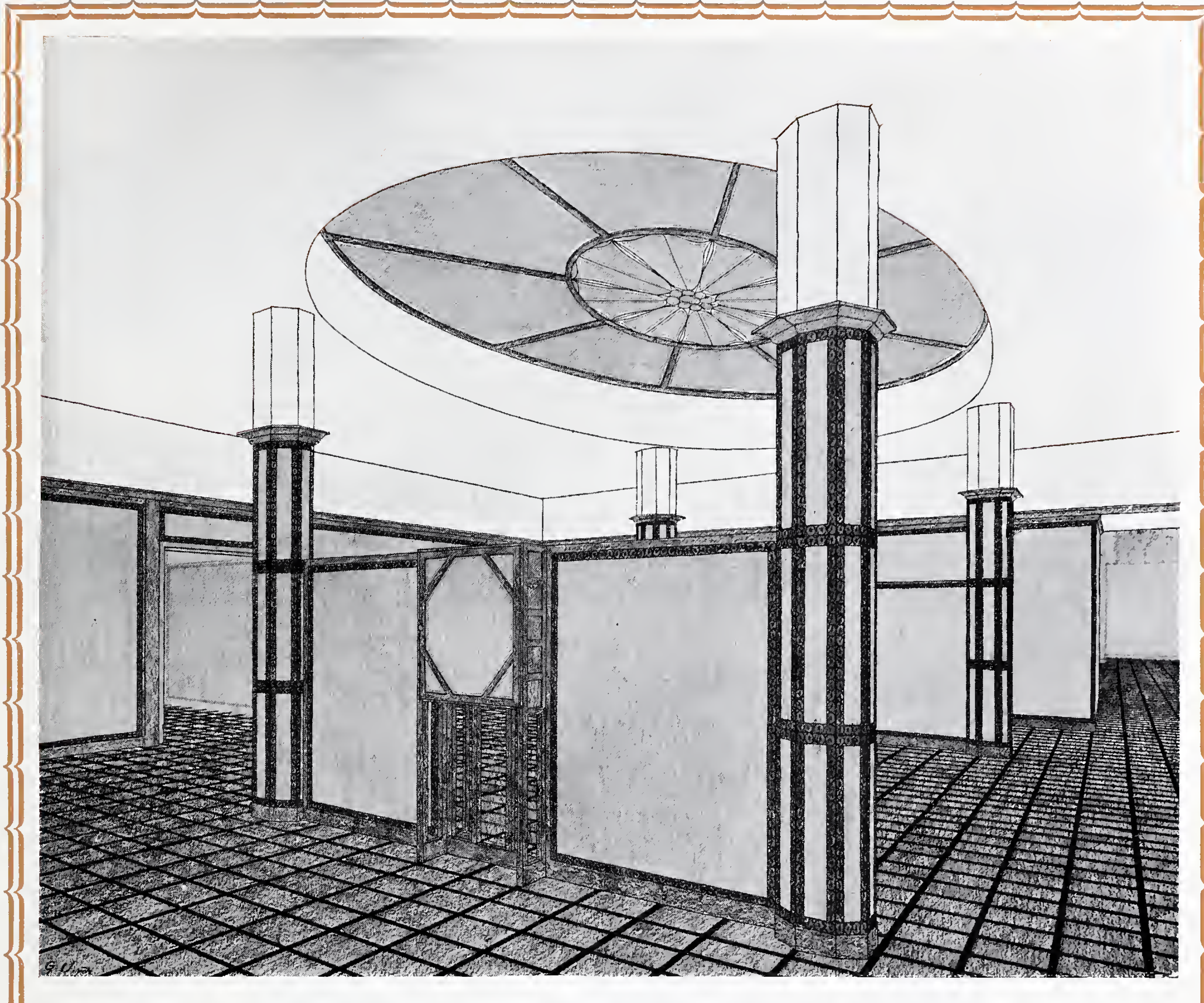


Detail vom Grabmal in Mauer bei Wien.
Architekt Emil Hoppe.
Mosaik ausgeführt von der Wiener Mosaikwerkstätte.
Steinmetzarbeit von L. Schäftner, Wien.

reichen historischen Vergangenheit nicht unwirksam mitspielen; man wird indessen nicht bestreiten können, daß eben dieses sich an die alten Bauwerke anklammernde Interesse auf ein in der Volksseele unverkennbar schlummerndes Empfinden für architektonische Wirkungen und Kunstwerte aufs nachdrücklichste hinweist. Sollen daher Kunstverständnis und Kunstgenuß von den modernen Architekturausstellungen mit ihren Bauentwürfen und Modellen in ähnlicher Weise befruchtet werden, wie sich dessen Plastik, Malerei und Kunstgewerbe heute in reichem Maße rühmen dürfen, so muß es die vornehmste Sorge der Berufenen sein, dem für die Baukunst an und für sich durchaus nicht unempfänglichen Laienpublikum die Wege zu weisen, die ihm ein tieferes Eindringen in die architektonische Formensprache erleichtern.

Bei der Umschau nach diesen für die Erziehung des Volkes zur Baukunst Berufenen verfällt man naturgemäß zuerst wieder auf die Schule. Durchaus nicht mit Unrecht. Wie man gegenwärtig überhaupt der Kunst im Leben des Kindes den ihr gebührenden Platz allenthalben zu sichern und ihn auch in den Unterrichtsplan einzuführen bestrebt ist, so kann man füglich erwarten, daß dabei vornehmlich an der Baukunst die ihr sehr zu Unrecht widerfahrene Zurücksetzung in der Allgemeinschätzung wieder gutgemacht werden soll, dergestalt, das man Verständnis und Interesse für architektonische Fragen von früh auf auch in die breiteren Volksschichten hineinzutragen Bedacht nimmt. Dieser Zuversicht darf man um so bestimmteren Ausdruck geben, seitdem neuestens die auf eine künstlerische Gestaltung des Schulhauses abzielenden Bestrebungen zu kunstverklärten Schulhausarchitekturen geführt haben, die — es sei dabei nur an den genialen Berliner Stadtbaumeister Ludwig Hoffmann erinnert — als vollwertige Marksteine in der Entwicklung des baukünstlerischen Allgemeinverständnisses dastehen. Des weiteren darf man hier insbesondere zu der für den öffentlichen höheren Unterricht in Aussicht genommenen umfassenderen kultur- und kunstgeschichtlichen Grundlage die gewisse Erwartung hegen, daß man dabei auch die Architekturgeschichte verdientermaßen zu ihrem Rechte kommen läßt. Es würde demnach durch dies alles schon von der Schule in dem allgemeinen Bildungsniveau ein Boden bereitet, der für ein lebendiges Baukunstverständnis erfreuliche Früchte verspricht.

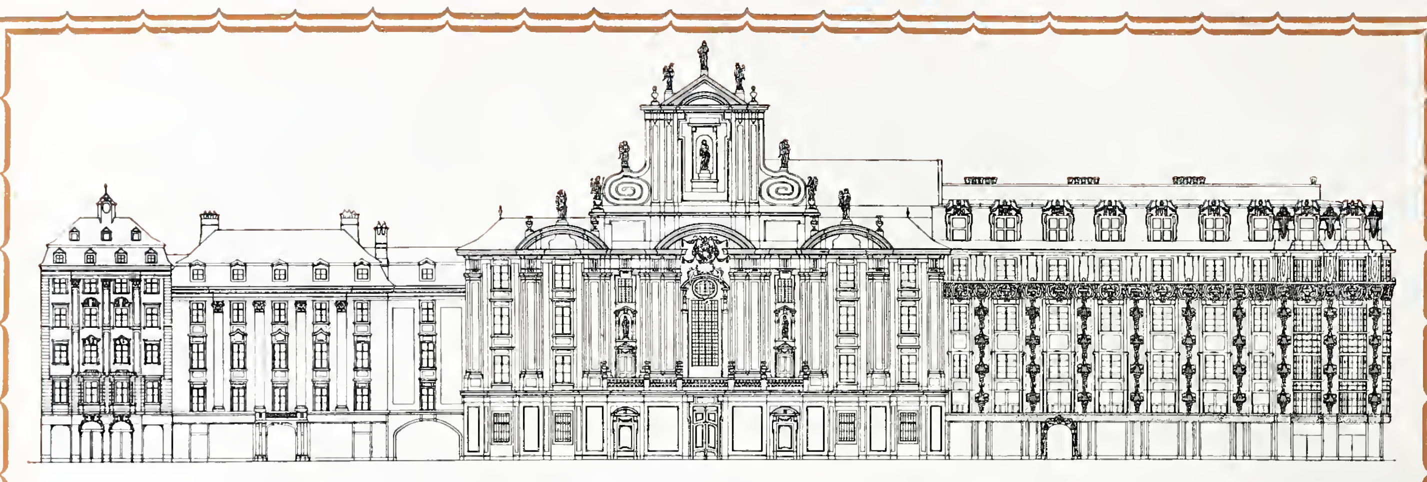
Der schöne Gedanke, das Kind zur Kunst zu führen, um dadurch die künstlerische Kultur der nächsten Generation zu gewährleisten, bedarf indessen einer Erweiterung, und zwar ganz besonders, soweit es sich dabei um architektonische Dinge handelt. Steht doch die überwiegende Mehrheit unseres gesamten Volkstums heute noch selbst nur als ein Kind vor der modernen Baukunst. Wie aber dem in der Schule lernenden Kinde das Kunstverständnis durch die Lehrer seiner Jugend erschlossen werden soll, so dem belehrungsbedürftigen Volke durch diejenigen, denen in künstlerischen Fragen ein Lehramt der Laienwelt gegenüber angetragen ist. Hier aber darf man mit ganz spezieller Anwendung auf die Architektur an jenes Wort des Malers Menzel erinnern, gemäß welchem es der deutschen Kunst nicht an Talent fehlt, wohl aber an Kritik. Um es geradeheraus zu sagen, es kann hier der maßgebenden Tagespresse, die doch in erster Linie dazu berufen ist, auf den künstlerischen Allgemeingeschmack fördernd und läuternd einzuwirken, in dieser Richtung ein entschiedener Vorwurf leider nicht erspart bleiben. Wo findet man heutzutage in den oft unzähligen Kunstkritiken, die gerade bei Gelegenheit einer Kunstausstellung seitens dieser für das geistige Leben der Allgemeinheit bahnweisenden Tageszeitungen publiziert werden, auch nur eine Erörterung, von der man ganz ohne Schmeichelei sagen dürfte, daß sie nach Umfang und Inhalt auch der Architektur die ihr als einer Kunstübung rechtens zukommende Berücksichtigung angedeihen ließe? Wann überhaupt verstehen sich auch sonst im Laufe des Jahres unsere Tagesblätter dazu, eine baukünstlerische Sonderleistung, wie wir sie doch alljährlich in stets neuer und reizvoller Eigenart erleben, einmal in ihren Spalten vom künstlerischen Gesichtspunkte aus einer allgemeineren Aufmerksamkeit nahezulegen? Für dieselbe Tagespresse, die jedes Neugebilde auf dem Gebiete der Malerei und auch der Plastik gewissenhaft in ihren Zeilen registriert und detailliert, scheinen baukünstlerisch be-



Entwurf für den Raum IV der österreichischen Sonderausstellung in Dresden 1909. Architekt Otto Prutscher, k. k. Professor.

merkentswerte Leistungen überhaupt nicht einer besonderen Erwähnung würdig, es sei denn gerade, daß es sich um eine offenbar überwältigende architektonische Manifestation handelt, die in den Kunstreferaten der Zeitung zu vernachlässigen geradezu ein schreiender Anachronismus wäre. Erfreuliche Ausnahmen hier vielleicht und da zugegeben, unter Hunderten eine Ausnahme ist wertlos! Wie kann man aber von dem großen Publikum Architekturverständnis erwarten, wenn seine öffentliche Kunstkritik sich durchweg in ausweichendes, ja zweifellos irreführendes Nichtbeachten versenkt? Muß da nicht der Laie den nachhaltigen Eindruck gewinnen, als habe die Architektur gar kein Verhältnis zum heutigen Kunstschaffen? Man entschuldige sich nicht damit, die Hebung architekturfreudigen Kunstgenusses sei die Aufgabe der baukünstlerischen Fachzeitungen! Denn dann müßten wohl aus den nämlichen Gründen auch alle künstlerischen Erläuterungen über Plastik und Malerei bis auf seltene Ausnahmsfälle aus den Spalten der Tageszeitungen verschwinden, da ja auch diese Kunstzweige ihre ausführlichen Spezialorgane zur Verfügung haben. Und vor allem gehören doch diese Fachzeitschriften, die der Architektur so gut wie die der übrigen Künste, nur einem engeren Kreise an, dem bereits waches Empfinden eigen und tieferes Verständnis. Die Vermittlerrolle zwischen der Architektur und der Laienwelt ist also eine bislang durchweg und sehr zu Unrecht übersehene Pflicht der Tagespresse. Nich an der modernen Baukunst selbst liegt es demnach, wenn ihr der Schritt zum Herzen des Volkes noch immer nicht recht geglückt ist. Vielmehr harrt hier der öffentlichen Kunstkritik eine Riesenaufgabe, der sich weiter noch zu entziehen ein Vergehen an der eignen Volksseele bedeutet.

Hier zuerst muß daher endgültiger Wandel eintreten. Von dieser Seite müssen dem Publikum jedesmal die Gesichtspunkte klargelegt werden, gemäß welchen es sich den einzelnen Architekturwerken nähern soll, um mit Verständnis und Genuß ihre künstlerische Wirkung zu verspüren. Allerdings nicht bauwissenschaftliche Spezialprobleme, auch nicht tiefgründige Architekturästhetik dient diesem Zwecke. Wehe, wenn erst dem Leser, der in Dingen der Architektur noch ein Neuling ist, das Gefühl aufsteigt, daß er die von seinem Kritiker erörterte Weisheit nicht zu erschwingen vermag. Mit solcher Kritik ist denn freilich alles dahin; ein solcher Leser bleibt alsdann für die Baukunst meist ein für allemal verloren. Die von der Kunstkritik dem Publikum zu bietenden architektonischen Anregungen sollen vielmehr bei dem Leser das Empfinden wecken, daß es sich hier um eine Kunst handelt, die Volksgut und Gemeinbesitz ist. Das Eingehen auf die in dem einzelnen Bauwerke sich bekundende persönliche Künstlerindividualität, auf die mit dem Architekturwerke beabsichtigte Ideenverkörperung und auf die hierfür angewandten künstleri-



Konkurrenzprojekt für den Umbau des Kriegsministeriums am Hof in Wien. Architekt Heinrich Ried.

schen Mittel darf in den kritischen Ausführungen eine dem Volksgeiste kongeniale Klarheit und Einfachheit nicht vermissen lassen. Ist doch das Wesen aller Kunstkritik überhaupt wohl am treffendsten damit charakterisiert, wenn man in ihr eine Popularisierung der zum Kunstverständnis hinleitenden Mittel erblickt. Und dies darf mit ganz besonderem Nachdrucke von der bis auf den heutigen Tag so ungerecht wenig gepflegten Architekturkritik gesagt werden.

Man rede da nicht von der Nutzlosigkeit solcher Ausführungen in Tagesblättern; denn das hieße, die eignen Unterlassungssünden mit den durch eben diese gezeitigten bösen Folgen rechtfertigen zu wollen. Erst wenn die publizistische Kritik von ihrem Unvermögen, das Kunstgebiet der Architektur für das Publikum fruchtbar zu machen, nicht weiter überzeugt bleibt, dann erst wird die Baukunst in den Augen der kunstfrohen Laienwelt nicht länger mehr tief unten am Berge stehen, dann erst wird in unserem Volksempfinden eine baukünstlerische Sozialerkenntnis Platz greifen, gleichwie einst die altgriechische Baukunst und die Frührenaissance mitten unter dem Volke stand, allen ein liebwertes künstlerisches Gemeingut. Nur zu solchen Zeiten steht aber zu erwarten, daß aus unseren Kunstausstellungen auch der Architektur der rechte fördernde Nutzen zufließt.



Raum IV der österreichischen Sonderausstellung in Dresden 1909

Architekt O. Prutscher. k. k. Professor. Tischlerarbeiten von Bernhard Ludwig in Wien.

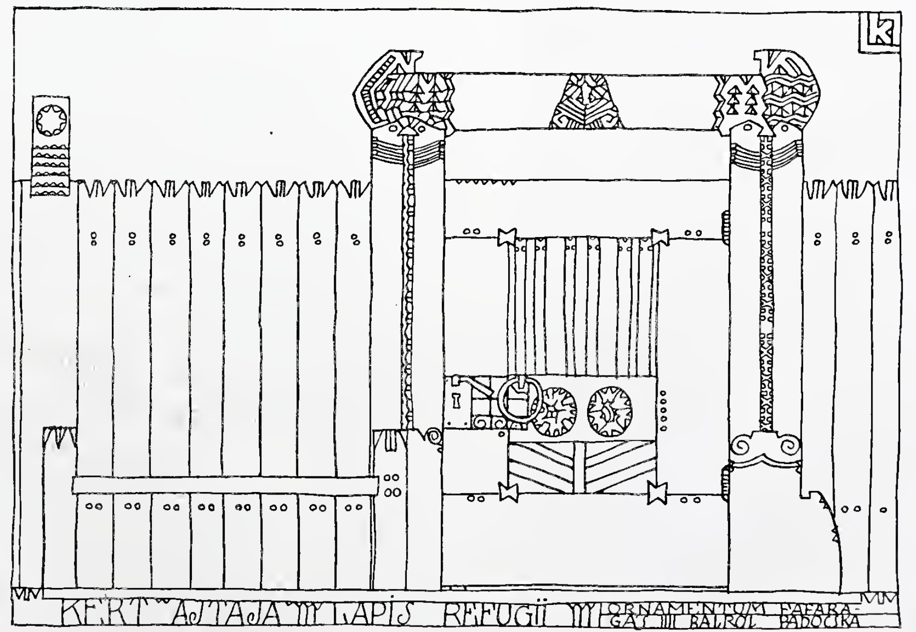


Fensteranlage mit Sitzplatz. Archit. L. Kozma, Budapest.

Die Dorfschule.

Von Franz Fammler, Architekt.

Auf dem Lande ist dem Schulbau noch eine weit höhere Kulturwerbeaufgabe zugewiesen als in der Stadt. Ja, man darf, ohne daß man der Übertreibung geziehen zu werden fürchten müßte, dem Schulbau weit draußen eine geradezu ausschlaggebende Bedeutung für die kulturelle Erziehung der Landbevölkerung beimessen. Insbesondere soweit es gilt, den Geschmack der heranwachsenden Generation zu läutern und zu lenken. Ist doch auf dem Lande die Schule meist neben der Kirche in weitem Umkreise das einzige Gebäude, das befähigt sein könnte, auf den Schönheitssinn der Landjugend erziehend und klärend einzuwirken. Der schlicht naive Natursinn des Landkindes empfindet mit unmittelbarer Eindringlichkeit, ob das Schulhaus in die Umgebung, zwischen all die bäuerlichen Häuser und die Strohdächer wie ein Unentbehrliches hineinpaßt, oder ob es ein fremdes, aufdringliches Element ist, das man notgedrungen, nicht gern, bei sich duldet. Die Dorfschule in städtischer Aufmachung mag dem Kindesgemüt wohl als etwas Besonderes erscheinen, dem man Respekt schuldet: Etwas Vertrautes wird ihm aber solche Dorfschule nie, und damit vermag es dann auch den Schulbesuch nur als etwas nicht zum Dorfleben Gehöriges, als fremden Zwang, ins Bewußtsein aufzunehmen. Ganz anders da, wo die Dorfschule in heimischem Gewande erscheint. Man erinnere sich, daß sich die Kinder im Elternhause, inmitten der gewohnten alltäglichen Umgebung, viel lieber zum Lernen entschließen als unter dem strammen Regiment der Schuldisziplin. So wird auf dem Lande da, wo das Schulhaus als etwas Selbstverständliches, nicht aber absonderlich und fremd, neben den Zeugen ländlicher Lebensgewohnheiten steht, ganz fraglos auch der Schulbesuch als etwas Naturgemäßes, zum Landleben Passendes aufgenommen und befolgt werden. Schulzwang und Schulstrenge, die in dem gerade beim Landkinde besonders stark ausgeprägten freiheitsfrohen Sinne jede Lust am Lernen ertöten, bleiben da entschieden im Hintergrunde. Das sind ideale und praktische Gründe



Gartentor in Notz. Von Architekt L. Kozma, Budapest.



F. Zeymer, Entwurf zu einem Landhaus (Hoffmann-Schule).

zugleich, die für die Notwendigkeit sprechen, in der Dorfschule bodenständige Bauweise auszuwirken. Gewiß ist es da für den Architekten nicht immer leicht, in diesem Sinne der Bodenständigkeit die Landbevölkerung durch sein Werk zu überzeugen. Daß er überall da, wo ihm entsprechende Möglichkeit gegeben ist, aus ästhetischen Gründen und aus rechnerischer Klugheit dem örtlichen Baumaterial den Vorzug gibt, ist selbstverständlich. Für ein Billiges bekommt er da gleich am Platze ein gutes Baumaterial zur sofortigen künstlerischen Verwertung. Aber dieser Verwendung angestammter Baumaterialien mögen sich doch manchmal recht peinliche Schwierigkeiten entgegentürmen. Wie oft kommt es vor, daß an Stellen, wo die Bauern sich noch bis ganz vor kurzem aus einem nahegelegenen Steinbruch unschwer das Bruch- und selbst das Hausteinmaterial herholten, jetzt eben diese Brüche zufolge unverhältnismäßig gemehrter Inanspruchnahme gründlich erschöpft sind. Man sieht heute vielfach nur noch gähnende Wasserflächen, wo man ehedem mühelos Steine brach. Und doch muß es dem Architekten auch in solchen mißlichen Fällen immer noch gelingen, in der Dorfschule mit neuen Mitteln eine neue, für sich anhebende und dennoch mit der örtlichen Baugepflogenheit wohl verträgliche Bauweise zu begründen. Das ist dann eine Bauweise, welche die Anwohner mit gesundem Bauernstolz erfüllt und so unter ihnen vorbildlich wirkt für alles weitere Bauschaffen. Wie das im Dorfschulbau des näheren zu geschehen hat, ist in jedem Einzelfalle letzterdings von den besonderen Ortsverhältnissen, von Land und Leuten aufs stärkste bestimmt. Dem natürlichen Feingefühl des Architekten und seinem baukünstlerischen Takte muß es überlassen bleiben, hier das Beste herzugeben, um Segen zu stiften. Nur ganz im allgemeinen vermag der Ästhetiker zu sagen, welches die grundlegenden Elemente sind, die in solchen Fällen mangelnden örtlichen Baumateriales dennoch gestatten, die Gesamtwirkung charakteristisch bodenständig festzulegen. Große Putzflächen, in Ton und Form auf den Charakter der Umgebung gestimmt, dazu Fachwerk, für welches Holz des benachbarten Landes ja schließlich wohl immer noch zu beschaffen ist, mit energisch betonten farbigen Werten an Türen und Fensterläden, nicht zu vergessen ein freundlich munteres Ziegeldach oder das ernste Schwarzblau eines Schieferdaches, diese Werkmittel werden wohl stets zu Rate zu ziehen sein, damit der Dorfschulbau seine Bodenwüchsigkeit glaubhaft macht.

Hierzu kommt als Gleichwesentliches die Bauform. In dem Bestreben, den äußeren Aufbau mit schlichten, aber doch schmucken Mitteln zu bewirken, macht man erfahrungsgemäß gerade bei der Dorfschule nur zu leicht den Fehler, daß man unversehens in landhausartige Formen verfällt, wobei dann der Charakter des Schulbaues nicht mehr gewahrt bleiben kann. Hier die goldene Mittellinie zu treffen zwischen der ländlichen malerischen Erscheinung, die sich der Umgebung anpaßt, und der Würde, die den Schulbau kennzeichnet, muß der Architekt als entscheidende Richtschnur im Auge behalten. Nur ein zielbewußtes Auseinanderhalten der Anforderungen, die an ein ländliches Wohnhaus einerseits und an das Landschulhaus anderseits gestellt werden, kann im Dorfschulbau die Entwicklung angemessener Formen verbürgen. Ganz besonders ist das da zu beachten, wo für die Dorfschule ein ansteigendes Gelände zur Verfügung steht. Wohl ist das für den Schulbau vorteilhaft, denn es gestattet, die Dorfschule als markigen Punkt inmitten der ländlichen Umgebung hervorzuheben. Das Ansteigen des Terrains bewirkt für den Schulbau vorne eine besondere Höhe und gibt überdies Gelegenheit, durch Treppenanlagen und Terrassenmauern einen eigenen Baucharakter zu entfalten. Aber die Gefahr, hierbei landhausartig zu wirken, ist doch nicht zu unterschätzen. Jedenfalls wird da, wo das Herausziehen des Treppenhauses unterbleibt, eine entschieden ernstere, straffere und dabei doch keineswegs unbedingt düstere Bauerscheinung erreicht.

Ähnliches ist hier auch bei der architektonischen Auswertung des Dachmotives zu berücksichtigen. Es ist nicht zu bestreiten, daß im ländlichen Schulbau gerade der Dachausbildung eine hervorragende Bedeutung innewohnt, soferne es sich darum handelt, das Schulhaus mit der umgebenden Natur harmonieren zu machen. Eine reiche Dachgliederung vermag an und für sich schon dem Schulbau einen unbedingt ländlichen Charakter aufzuprägen. Durch starke Betonung und Gliederung des Daches kann ein aufdringliches Heraustreten des Baues aus dem Grün der umgebenden Landschaft, seien dies nun Wiesen, Gärten oder Wälder, aufs angenehmste vermieden werden. Gerade auf einem derartigen Vermeiden roher, kalter Flächen, auf dem Herabziehen des Daches, das dann bald durch einen Moosansatz noch einen warmen, weichen Ton erhält, gerade auf solchen Momenten beruht hauptsächlich die gute, eigenartige Architekturwirkung, auf welche die Dorfschule als Bau in der Natur ein unbestreitbares Anrecht besitzt. Glatte, helle Wandflächen schieben sich stets als fremde, aufdringliche Elemente in die umgebende Natur ein, aber das im Ton wärmere, durch Moosansatz noch weniger aufdringlich ge-



F. Zeymer, Entwurf zu einem Landhaus (Hoffmann-Schule).

machte Dach gleicht diese Dissonanz wieder aus und ermöglicht dem Ganzen harmonisches Einfügen in die ländliche Umgebung. Dazu kommt noch, daß durch reichere Gliederung des Daches mancherlei Flächen entstehen, deren verschiedenartige Belichtung und Färbung eine schätzbare Belebung des Gesamtbildes herbeiführen. Da liegt es auf der Hand, daß ein so gestaltetes Dach durch die Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung dem Schulbau das Eingehen engerer Beziehungen zur Landschaft ganz außerordentlich erleichtert. Nichtsdestoweniger ist aber eine Dachausbildung in diesem Sinne unstreitig stets nur soweit berechtigt, als sie mit strenger Notwendigkeit aus der Gestaltung des Gebäudes herauswächst. Nur unter dieser Voraussetzung kann der Eindruck wirklich befriedigen. Widrigenfalls nähert sich die Gesamterscheinung mehr der eines heiteren Landhauses, so daß da der Bau gerade durch die allzu lebhafte Gliederung des Daches jenen geschlossenen, in schlichtem Sinne monumentalen Eindruck verliert, den das Schulhaus auf dem Lande seiner Bestimmung gemäß unter keinen Umständen entbehren darf. Es ist daher bedenklich, wenn man die Dachgestaltung um jeden Preis möglichst reich zu entwickeln trachtet. Weises Maßhalten hierin braucht noch keineswegs den Verzicht auf Ausdruck zu bedeuten. Auch bei schlichterer Dachgliederung bleibt es möglich, den harmonischen Anschluß an Dorfbild und Landschaft zu finden.

In der übrigen Bauausgestaltung gilt für die Dorfschule mit besonderer Betonung, daß der Architekt mit seinen Mitteln haushalten muß. Es ist ihm nicht verwehrt, großzügig zu gruppieren und Nutzglieder großzügig zu verwenden, um in ruhigen Flächen interessante Punkte zu schaffen. Künstlerisch allerdings wenig dankbar ist für die Dorfschule die langgestreckte zweigeschossige Anlage. Auch für die Einrichtung des Schulhofes erweist sie sich nicht günstig, weil sie ihm keinen abgeschlossenen Charakter geben kann. Wo aber für den Grundriß die Form des Hakens oder gar des Hufeisens angenommen ist, läßt sich durch sinngemäße Angliederung der Nebenbauten an das Klassengebäude eine überaus vorteilhafte Gruppierung durchsetzen. Die Hufeisenform empfiehlt sich ganz besonders auch im Interesse bodenständiger Bauweise für solche Gegenden, wo die Bauernhöfe derart angelegt sind, daß Wohnung und Stallungen auf der einen Seite liegen, während die niedrigeren Scheunen auf der anderen Seite im Haken umschwingen und den Wirtschaftshof umgeben. Dieser Wirtschaftshof findet dann beim Schulhause sein Gegenstück im Spielhof. Ihn schmücke man mit einem Brunnen, dessen perlendes Wasser das sprudelnde Leben der Jugend versinnbildlichen mag.

In der üblichen Raumaufteilung des Landschulhauses ist leider durchwegs immer noch zu beanständen, daß man für das Dachgeschoß keine eigentliche Verwendung zu



Motiv aus Leonberg.



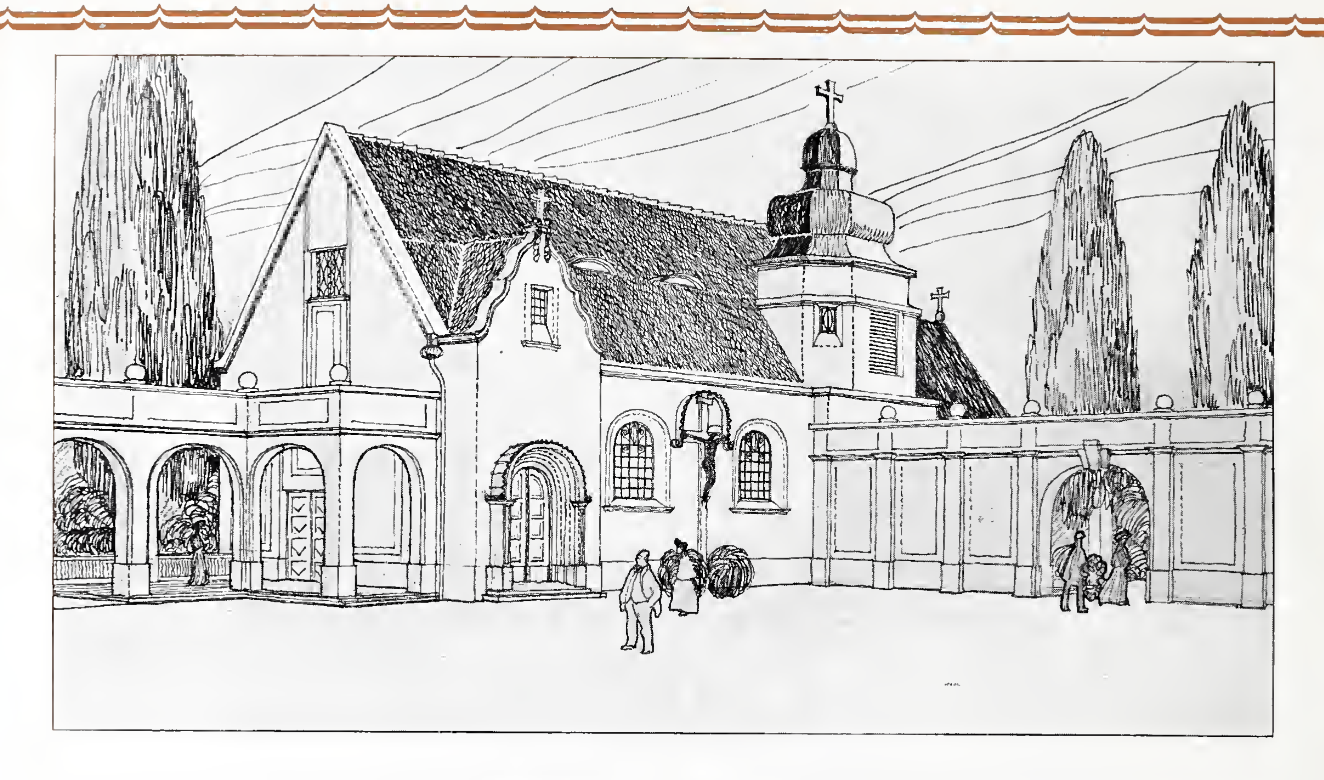
Hofanlage aus Linz.

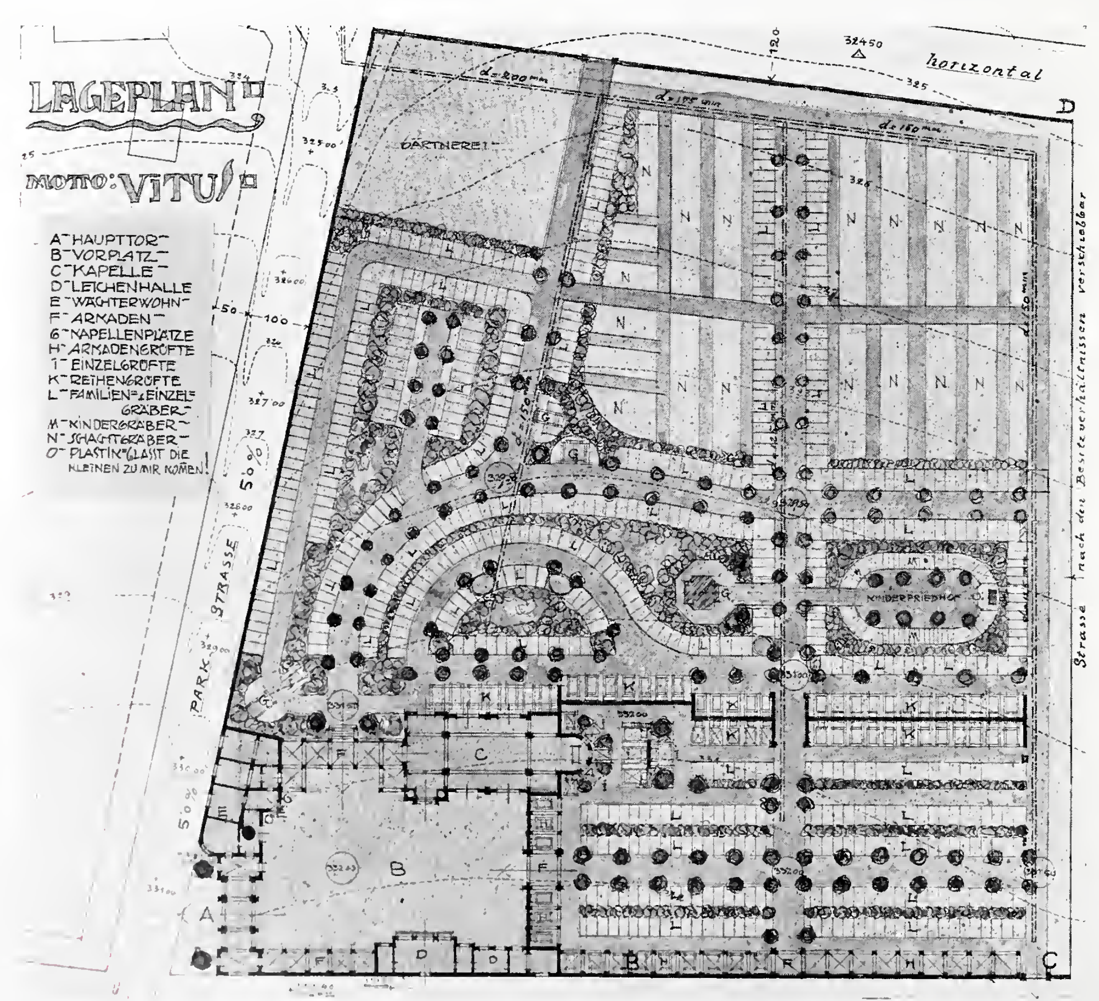
finden weiß und es deshalb als unverhältnismäßig großen Trockenspeicher liegen läßt. Es ist aber vom wirtschaftlichen und vom baukünstlerischen Standpunkte aus unbedingt empfehlenswert, auch den Dachraum zu Schulzwecken nutzbar zu machen. Wir sind heute sehr wohl imstande, ein ausgebautes Dachgeschoß ebenso warm, feuersicher und hygienisch einwandfrei herzustellen wie ein massiv gebautes Stockwerk. Mit dem Ausbau des Dachgeschosses ist aber die Möglichkeit gegeben, nicht nur freundlichere Bauformen zu erreichen, sondern vor allem auch sparsamer zu bauen. Geht man doch selbst bei mehrstöckigen großstädtischen Schulbauten immer mehr zur Anordnung des ausgebauten Dachgeschosses über, weil man einsieht, daß man dabei an Raum und Kosten spart und zugleich architektonische Werte begründet. Bei kleinen Bauten nun, also auch bei der Dorfschule, gestaltet sich die Lage viel günstiger, weil hier ein verhältnismäßig größerer Prozentsatz des Kubikinhaltes des Bauwerkes durch Ausbau des Daches ausgenützt werden kann. Das geräumig ausgebaute Dachgeschoß kann zur Aufnahme von Klassenräumen oder für das Gesangzimmer und den Zeichensaal bestimmt werden. Daß die großen Dachgeschoßräume insbesondere auch zu Zwecken des Handfertigkeitsunterrichtes in Anspruch genommen werden sollten, sei hierbei in Anregung gebracht.



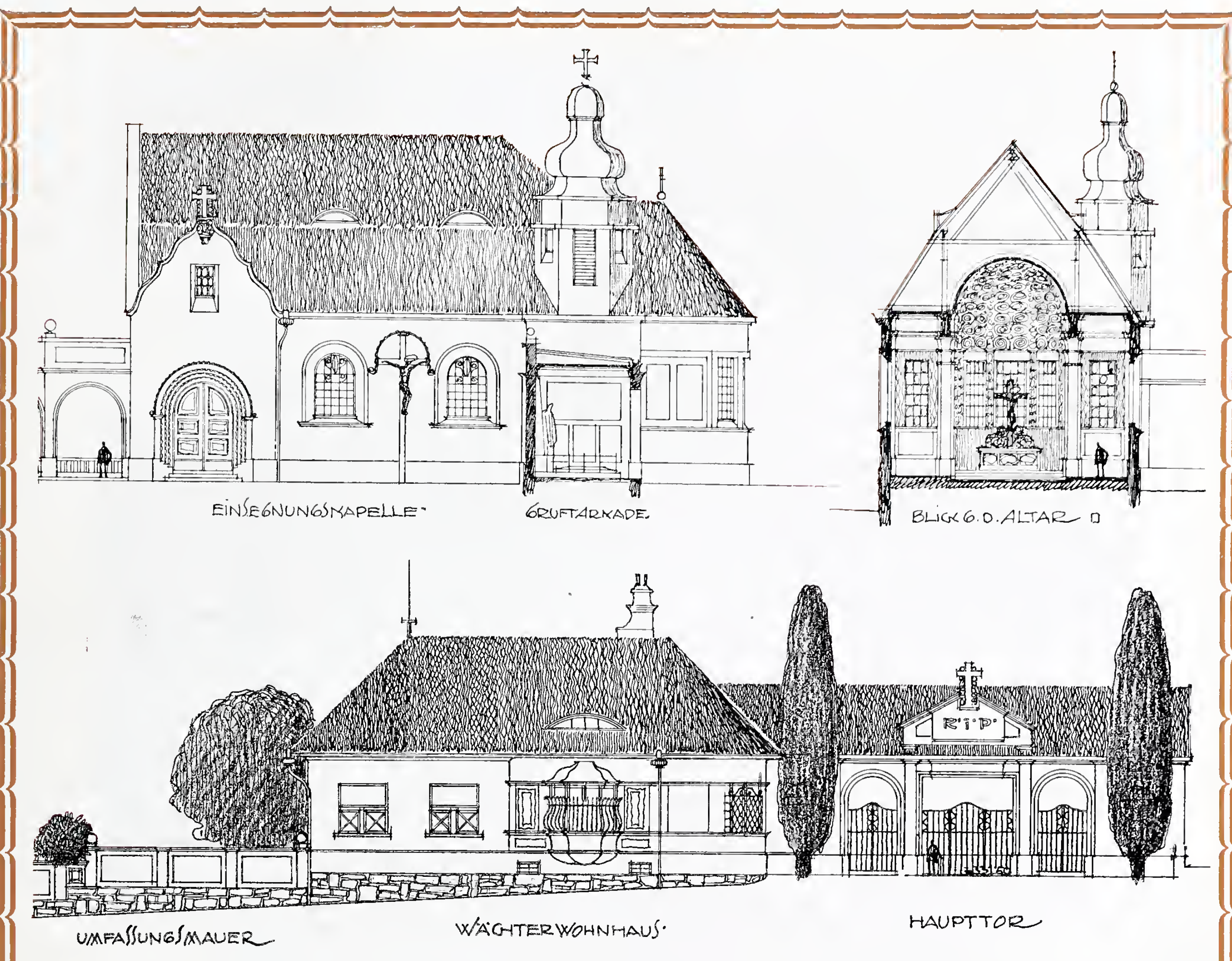
Hofanlage aus Linz.

Über die zweckmäßigste Unterbringung der Lehrerwohnung ist man im Landschulbau unbegreiflicherweise immer noch geteilter Meinung. Ganz zu verwerfen ist es, wenn die Lehrerwohnung über oder unter den Schulsälen angeordnet wird. Die zahlreichen Mängel dieses Typs der Dorfschule sollten doch nachgerade keinem Einsichtigen mehr entgehen. Auch auf dem Lande ist es unbedingtes Erfordernis, der Lehrerwohnung einen von den Schulräumen gesonderten Zugang zu geben, um allen Krankheitsübertragungen aus der Lehrerwohnung in den Schulsaal und umgekehrt vorzubeugen. Welche Schwierigkeiten aber diese Trennung der Zugänge macht, wenn Schulsaal und Lehrerwohnung übereinanderliegen, braucht wohl nicht mehr erläutert zu werden. Doch ganz abgesehen von diesen schulhygienischen Rücksichten, ist es auch sonst unabweisbar, das Privatleben in der Lehrerwohnung und den Unterrichtsgang im Schulsaal räumlich streng auseinanderzuhalten. Liegen die Schulsäle über der Wohnung, so wird durch den auf den Treppen und im Klassenzimmer unvermeidlichen Lärm die Ruhe in der Wohnung erheblich gestört. Und liegt die Wohnung über dem Schulsaal, so führt das für den Lehrer, der auf dem Lande durchwegs außer einem kleinen Garten noch einen landwirtschaftlichen Nebenbetrieb hat, jedenfalls nicht zu so erfreulichen Bequemlich-





Konkurrenzprojekt zur Friedhofsanlage in Bielitz. (I. Preis.)
Architekt Hans Mayr.



Konkurrenzprojekt zur Friedhofsanlage in Bielitz. (I. Preis.)
Architekt Hans Mayr.

keiten, wie sie ihm nach den Anstrengungen des Unterrichtes doch für die übrigen Tagesstunden und sein übriges Tagewerk ungeschmälert zu vergönnen wären. Zudem wird es doch auch nur in den seltensten Fällen zutreffen, daß auf dem Lande der Raum über oder unter dem Schulsaal auch für den Lebensbedarf einer ganzen Lehrerfamilie ausreicht. Das ist denn gleich ein reiches Bündel von Gründen, die nachdrücklich gegen das Übereinanderlegen von Schulraum und Lehrerwohnung sprechen. Wird aber statt dieser horizontalen Teilung zwischen Schulsaal und Lehrerwohnung eine vertikale Trennung angenommen, so sind damit die verschiedenen Sonderaufgaben sehr leicht und unmittelbar zu lösen. Darum wähle man, wo dies die äußeren Umstände nur irgend zulassen, unweigerlich einen besonderen Schulbau und eine angegliederte Lehrerwohnung. Das kommt dann der ganzen Bauanlage auch insoferne zugute, als sie sich in solchem Falle viel ansprechender gruppieren läßt.

Zu den wichtigsten Gesichtspunkten des Grundrisses der Dorfschule gehört die Orientierung der Klassen und der Lehrerwohnungen. Die zweckmäßigste Wahl der Himmelsrichtung gibt den Ausschlag für den Erfolg des Unterrichtes in den Klassen und für den Gebrauchswert der Wohnräume des Lehrers. Nach den Vorteilen oder Nachteilen, die ein Raum im Landschulhause aus seiner Himmelsrichtung zu gewärtigen hat, wird man sich im Grundriß für die gesamte Raumanordnung und Raumbestimmung richten müssen. Für die Unterrichtsräume ist da die östliche Lage, die gar zu gern immer wieder ganz ungesehen und ungeprüft angenommen wird, das denkbar Ungünstigste. Die hier im Sommer den ganzen Vormittag über andauernde Besonnung der Klassen muß doch mindestens schon in der zweiten Unterrichtsstunde eine sehr erhebliche und sich noch stetig steigernde Belästigung durch übergroße Erwärmung herbeiführen. Die Schutzvorhänge bringen da kaum eine auch nur nennenswerte Linderung, bewähren sich in der Hauptsache vielmehr nur als häßlicher und störender Notbehelf. Für Lehrer und Lernende wird da der Unterricht eine Marter. Gibt man aber den Schulzimmern westliche Lage, so vollzieht sich der gesamte Unterricht in schattenkühlen Räumen. Der Nachmittag ist auf dem Lande ausnahmslos schulfrei, und so erhalten die Schulsäle erst nach Unterrichtsschluß Sonneneinwirkung. Da muß es denn als hygienisch außerordentlich günstig bezeichnet werden, daß die Schulzimmer nach dem Unterricht gleichzeitig durchsonnt und ausgelüftet werden können. Wo die westliche Lage dem Schulsaal aus besonderen Gründen einmal nicht eingeräumt werden kann, bleibt immer noch die Südlage. Der Unterricht beginnt ja auf dem Lande im Sommer doch schon um sieben, und da hat dann die für südwärts gelegene Klassen auch schon aus Südost zu gewärtigende Besonnung kaum eine erhebliche Belästigung mehr zur Folge. Eine stärkere Erhitzung der Unterrichtsräume tritt hier wohl frühestens dann ein, wenn der Unterrichtsschluß unmittelbar bevorsteht. Zur gründlichen Durchsonnung und Durchlüftung nach dem Unterricht ist dann auch hier für den Schulsaal reichste Gelegenheit.



Hotel „Reitknecht“ in Prag. Architekt Georg Justich, Prag.

Die Orientierung der Lehrerwohnung muß dem Schlafzimmer östliche Lage zuweisen. Gesundheitsrücksichten verlangen, daß die Sonnenstrahlen den Schlafraum und die ausgelegten Betten gründlich durchdringen. Anderseits ist hier aber die Sonneneinwirkung nur vormittags zweckmäßig. Denn wo die Sonne das Schlafzimmer nicht spätestens am Mittag verläßt, bleibt ihm im Sommer nicht genügend Zeit, eine für die Nachtruhe angemessene Temperatur zurückzugewinnen. Beide Forderungen sind aber nur bei Ostlage befriedigend zu erfüllen. Südlage vermittelt auch Bestrahlung aus Südost und Südwest, die Sonneneinwirkung zieht sich da also schon zu weit in den Nachmittag hinein. Westlage vollends müßte im Schlafzimmer gegen Abend zu unerträglichen Temperaturverhältnissen führen und jede Nachtruhe zur Unmöglichkeit machen. Die Schlafräume der Lehrerwohnung gehören also gerade nach jener Himmelsrichtung, die den Klassenzimmern unbedingt verwehrt ist. Die Wohnzimmer erhalten am besten westliche Orientierung. Aber auch die Südlage ist keineswegs zu verwerfen. In beiden Fällen kann doch eine stark unbehagliche Raumerwärmung wohl immer erst in den späten Nachmittagsstunden eintreten. Das ist ja dann aber die Zeit, da der Lehrer im Sommer überhaupt die Wohnung verläßt und im Freien erquickenden Aufenthalt sucht. Man sage da nicht, daß die Lehrerwohnung mit dem eigentlichen Zweck der Dorfschule nur in sehr losem Zusammenhang stehe und daß sich daher doch jedenfalls eine allzu eingehende Sorge um zweckmäßigste Orientierung der Lehrerwohnung erübrige. Der Einwand ist nicht stichhaltig. Kein Einsichtiger wird verkennen, daß zu einem guten Landschulhause auch eine gute Lehrerwohnung gehört. Nur dann ist die Dorfschule auch im Hinblick auf das kulturelle Wirken des Landlehrerstandes eine Tat, die hohe Zukunftswerte sichert.



Motiv aus Klausen bei Brixen.

Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum.

Von Professor Adolf Hölzel.

Die Architektur steht mit ihren symmetrischen Bedingungen von allen Künsten den mathematischen Wissenschaften am nächsten. Jene Künste, die sich mit ihr verbinden, werden damit rechnen müssen, mehr, als wenn sie selbständig auftreten.

So auch die bildlichen Kunstwerke, die zum Schmucke von Räumen, Außen- und Innenwänden dienen sollen, unter die wir insbesondere die monumentaldekorativen Bilder zu rechnen haben.

In der letzten Zeit beschäftigt man sich endlich wieder mehr mit der Monumentalmalerei, ihren künstlerischen Verpflichtungen und Möglichkeiten, mit deren auf das Elementare zurückzuführenden, durch ihre Raumangliederung bedingten Notwendigkeiten.

Dabei sieht man, daß uns im Laufe der Zeiten die Gesetze der Angliederung abhanden gekommen sind, ja der Bildbegriff überhaupt recht unklar ist.

Einige diesbezügliche Erfahrungen und notwendige Folgerungen sollen hier zwanglos und ohne Anspruch auf Vollständigkeit veröffentlicht werden.

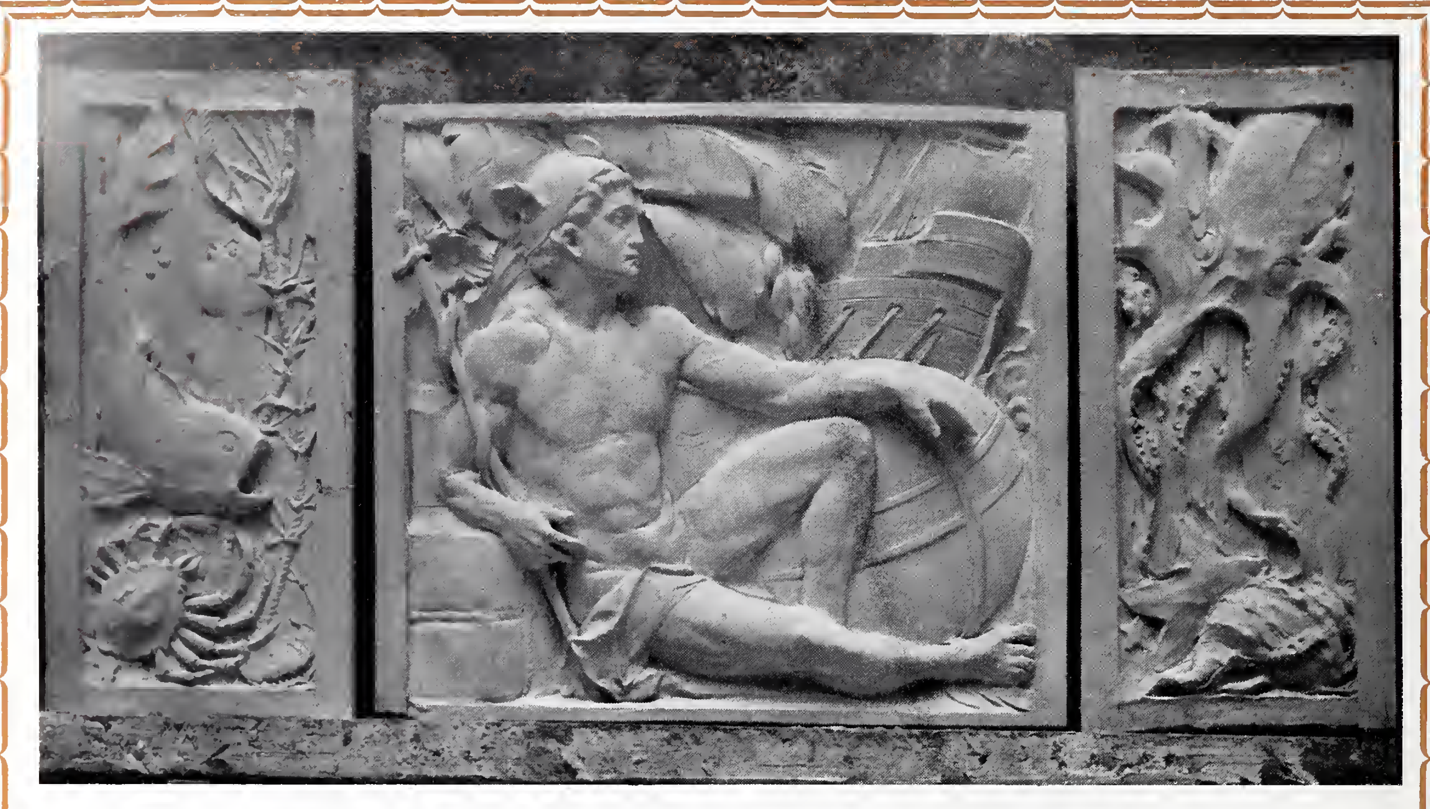
* * *

Ein Bild ist im Gegensatz zur Studie ein harmonisches Ganzes.

Sollen sich ein oder mehrere Bilder bestimmten Räumen angliedern, so sind Raum und Bilder zusammen als Einheit, als ein Ganzes zu betrachten. Das Bild ist dann nur ein Teil des Ganzen.

Entweder muß die Umgebung dem Bilde angepaßt werden oder die bildlichen Kunstwerke müssen sich den gegebenen Forderungen angliedern oder unterordnen.

Dieses wird auf gesetzmäßiger Grundlage hauptsächlich eine Sache der künstlerischen Empfindung und Erfahrung sein.



Füllung aus dem Posthof in Wiener-Neustadt. Von den Architekten Theiß und Jaksch. Ausführung von Jung, Ruß & Cie., Wien.



Landshut.
Cand. arch. Karl Hoffmann.

Aus bestimmten Empfindungen und Erfahrungen entspringen künstlerische Gesetze.

Unsere Empfindungsvorgänge beruhen auf seelischen Grundlagen, die durch physiologische Notwendigkeiten und physikalische Bedingungen beeinflußt werden.

Diese physiologischen und physikalischen Verpflichtungen können die Grundlage für ein Gesetzmäßiges abgeben, das im Bilde, auch während der Arbeit, immer wieder durch unser Gesamtempfindungsvermögen kontrolliert wird und nur Berechtigung hat, wenn es unserem höchsten Empfinden voll entspricht.

Anderseits wird unser Empfinden durch eine gesetzmäßige Schulung entwickelt und gesteigert werden können, so daß es schließlich erst als wirklich künstlerisches Empfinden voll befähigt ist, seine Aufgabe zu erfüllen.

Erst dieses im höchsten Sinn künstlerisch entwickelte und geschulte Empfinden befähigt uns zur wahrhaft künstlerischen Kontrolle und ist daher wesentlich zu unterscheiden von dem so häufig mit Berufung auf Geschmack und Empfindung von Unberufenen gebrauchten Worte „Empfindung", wobei solche kaum ahnen, in welch ungebildetem, embryonenhaftem Zustande sich eben ihr Geschmack und ihre Empfindung noch bewegen.

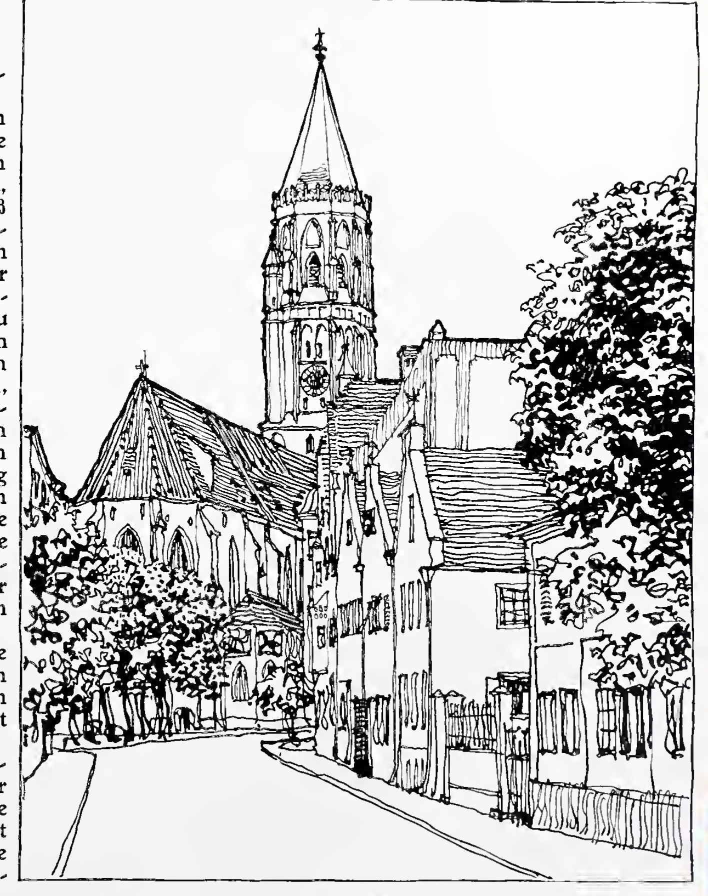
Das Gesetzmäßige allein ergibt keine Kunst. Erst in feinfühliger, genialer Ausnützung wird es zum künstlerischen Resultate beitragen.

Es wird eine Grundlage für die Entwicklung der Kunstwerke bilden können, wie der sichere strategische Aufmarsch dem eigentlichen Schlagen vorangeht; dieses letztere aber auch niemals zügellos werden darf.

Auch wird das Gesetzmäßige eine Basis abgeben, um bestimmte Empfindungsvorgänge wachzurufen, die mit den vorhandenen Mitteln zusammenhängen. Damit lernen wir erst im Sinne unseres Berufes richtig zu fühlen und zu empfinden und das, was wir sagen wollen, in prägnantester Weise durch die vorhandenen, wie Heine sagt, „gottgegebenen" Mittel, aus ihnen heraus, auszudrücken.



Füllung aus dem Posthof in Wiener-Neustadt. Von den Architekten Theiß und Jaksch. Ausführung von Jung, Ruß & Cie., Wien.



Landshut: Jodokkirche.
Cand. arch. Karl Hoffmann.

Wir finden damit erst den eigentlich künstlerischen Ausdruck.

Wenngleich alles Gesetzmäßige in der Kunst von unseren natürlichen Empfindungen ausgeht und auf diese zurückzuführen ist, also von selbst empfunden werden kann, so ist ein Bild, auch in seiner größten Einfachheit, doch ein verhältnismäßig zu kompliziertes Ganzes, als daß selbst der Genialste bloß aus sich heraus, ohne jede Schulung oder Anregung zu vollendeten Resultaten gelangen könnte. Gerade das Genie wird bei voller Kenntnis der Mittel und ihrer Bedingungen, auch der mit ihnen zusammenhängenden Beschränkungen, Außerordentliches zu leisten imstande sein, und in der Beschränkung wird sich auch hier der Meister zeigen können. Ja, das Genie wird am meisten von der Kenntnis der Mittel haben. Die vielfachen, ja unendlichen Kombinations- und Anwendungsmöglichkeiten der zur Verfügung stehenden Mittel werden dem Genialen eine stets neue Fundgrube für Eigenartiges abgeben und ihre der Zeit folgende zweckentsprechende Verwertung wird immer wieder Forderungen bedingen, die zu neuen Gesetzen führen und diese begründen können oder andere Auslegungen fördern. So wird auf dem natürlichen Wege des Fortschrittes der Zeit manches wieder um- und abgestoßen werden. Meistens allerdings wird es nur in einer anderen, den neuen Zwecken entsprechenden, eigenartigeren Weise zutage treten.

In der Musik haben wir eine Lehre von der Harmonie und vom Kontrapunkt. Ein ähnliches, eine Lehre von den Kontrasten und deren für die Gesamtharmonie notwendigen Ausgleichen, müßte in der Malerei erstrebt und durchgeführt werden. Und das geht nur auf gesetzmäßiger Grundlage.

Durch eine solche sichere, bestimmten Gesetzen entsprechende Grundlage werden wir ein festes Gerippe für den bildlichen Aufbau schaffen können: eine Art Anatomie des Bildes. Und warum sollte diese für den Maler nicht notwendiger und wenigstens ebenso wichtig sein als wie Perspektive, Anatomie des Körpers und andere Wissen-



Füllung aus dem Posthof in Wiener-Neustadt. Von den Architekten Theiß und Jaksch.
Ausführung von Jung, Ruß & Cie., Wien.

schaften, denen von vielen Seiten ein so hoher Wert für die Malerei beigelegt wird?

Um eine Sprache gründlich zu erlernen, wird ihre Grammatik studiert werden müssen. Suchen wir uns auch in der Malerei eine solche, die von so enormer Bedeutung ist, zu schaffen.

Hierzu wird vor allem eine gründliche Kenntnis der künstlerischen Mittel gehören.

Mit der vollen Kenntnis der dem Künstler zur Verfügung stehenden Mittel wird aber eine hierauf bezügliche gründliche Schulung Hand in Hand gehen müssen.

Die Kraft und den Reichtum der Mittel werden wir kennen lernen, anderseits aber auch die Beschränkungen erkennen müssen, welche uns durch sie auferlegt werden.

Kunst heißt nichts anderes, als mit den vorhandenen Mitteln das seelisch Empfundene ausdrücken.

Mit den der Malerei zur Verfügung stehenden Mitteln das Gewollte auf die einfachste Weise zweckentsprechend zum Ausdruck bringen, ist eben die Kunst der Malerei.

Darum nennen wir unsere Mittel Ausdrucksmittel. Und deshalb auch wird das Wie in der Kunst immer wichtiger als das Was sein und bleiben.

Hier kann Heine zitiert werden (Kunstbericht 1831, unter Decamps):

„Jeder Genius muß studiert und nur nach dem beurteilt werden, was er selbst will. Hier gilt nur die Beantwortung der Fragen: Hat er die Mittel, seine Idee auszuführen? Hat er die richtigen Mittel angewendet? Hier ist fester Boden. Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unseren subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei der Veranschaulichung seiner Idee. In den rezitierenden Künsten bestehen diese Mittel in Tönen und Worten. In den darstellenden Künsten bestehen sie in Farben und Formen. Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die im Gemüte des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt; seine Kunstwerke sind nur Symbole, wodurch er anderen Gemütern seine eigene Idee mitteilt. Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler."

Je weiter wir im Sinne der Mittel in das Gesetzmäßige der Kunst und damit in die Kunst selbst eindringen, desto mehr entfernen wir uns von jenen, die das nicht tun. Unsere Sinne werden für Dinge geschärft, die anderen noch unverständlich sind. Damit steht es wohl im ursächlichen Zusammenhang, daß vorgeschrittene Künstler so wenig (selbst nicht von den meisten Kollegen) verstanden werden und verstanden werden können. Ihre Werke wie ihr Wollen bedürfen darum oft notwendig, um erfaßt zu werden, der Interpretation.

Erst wenn man den Geist eines Kunstwerkes, das darin enthaltene künstlerische Wollen erfaßt hat, wird man



Füllung aus dem Posthof in Wiener-Neustadt. Von den Architekten Theiß und Jaksch.
Ausführung von Jung, Ruß & Cie., Wien.

es verstehen können. Dieser so erfaßte Geist wird befruchtend weiterwirken und Neues, Eigenartiges fördern helfen.

Wie in der Musik das Ohr, so ist in der Malerei unser Auge das wichtigste Sinnes- und Empfindungsorgan.

Das mit unseren menschlichen Empfindungen zusammenhängende Gesetzmäßige im Bilde wird daher vielfach auf die physiologischen Eigenschaften unseres Sehens und die damit zusammenhängenden physikalischen Eigenschaften des Lichtes zurückzuführen und von diesen Standpunkten aus zu ergänzen sein. Unser Auge ist darum auch das wichtigste Kontrollorgan.

Für das Bild werden wir aus eben diesem Grunde die künstlerischen Mittel in eine geistige Verbindung mit den physikalischen und physiologischen Notwendigkeiten des Sehens bringen und in diesem Sinne überdenken müssen.

Überhaupt ist es für alle bildliche Darstellung nötig, sich über die vorhandenen Bedingungen klar zu sein, und zwar muß man dabei diese und die zu verwendenden Mittel auf ihre Elemente zurückführen können.

Dafür werden die Mittel nicht nur für sich, sondern ebenso im Zusammenhang miteinander studiert werden müssen. Und erst ihre gründlichste Kenntnis wird ihre einfachste Verwertung und Kombination im Bilde möglich machen.

Es wird sich demnach um eine Art künstlerischer Elementarlehre handeln. Dabei ist es selbstverständlich, daß in einzelnen Kunstwerken niemals alle Mittel in gleicher Bedeutung zur Verwendung kommen; so daß bestimmte Persönlichkeiten und Richtungen nur mit einigen, oft wenigen Mitteln, das, was sie geben wollen, auszudrücken imstande sind.

Auch über das, was man in der Malerei Einheiten nennt, wird gründlicher gesprochen werden müssen. Ein jetzt häufig gebrauchtes Wort, das aber nicht immer so einfach zu verstehen ist.

Wie sich in der Chemie die meisten uns als einheitliches Ganzes erscheinenden Stoffe (Wasser, Schwefel, Eisen etc.) aus mehreren Elementen zusammensetzen, so bestehen auch in der Malerei die erwähnten Einheiten des öfteren

aus einer Zusammensetzung mehrerer künstlerischer Elemente. Es setzt sich z. B. die Einheit Licht theoretisch aus allen Farben zusammen. Die Einheit der Fläche ist zweidimensional, muß also im Bilde mindestens durch Gegensätze, die der Zahl 2 entsprechen, unterstützt werden und ihren Ausdruck finden, usf.

Durch die Kenntnis der Ausdrucksmittel und ihrer wichtigsten Verbindungen wird uns nicht nur jede künstlerische Darstellung ermöglicht, sondern, da nur durch sie alles Gegenständliche künstlerisch ausgedrückt werden kann, werden wir damit und mit der für und durch sie vorhandenen Empfindung das aus der Natur sehen und finden können, was eine künstlerische Wiedergabe am ehesten ermöglicht.

Durch die Kenntnis der künstlerischen Mittel wird uns so auch der Weg für eine notwendige Schulung und den durch sie bedingten Unterricht gewiesen, der allerdings von manchem abweichen wird und muß, was jetzt an Kunstschulen und Akademien als Wesentliches gelehrt wird.

Endlich wird uns die volle Kenntnis der Mittel und ihrer, durch Zweck und Zeit sich ergebenden, verschiedenartigen Verwendungen das Verständnis bedeutender Kunstwerke erleichtern und das Wollen derer erklären und verständlich machen, die Andersgeartetes bringen. Wir werden damit neue Entwicklungen erfassen und rechtzeitig unterstützen und so entwicklungsfördernd, also im höchsten Sinne einem nationalen Ideale zustrebend einwirken können.

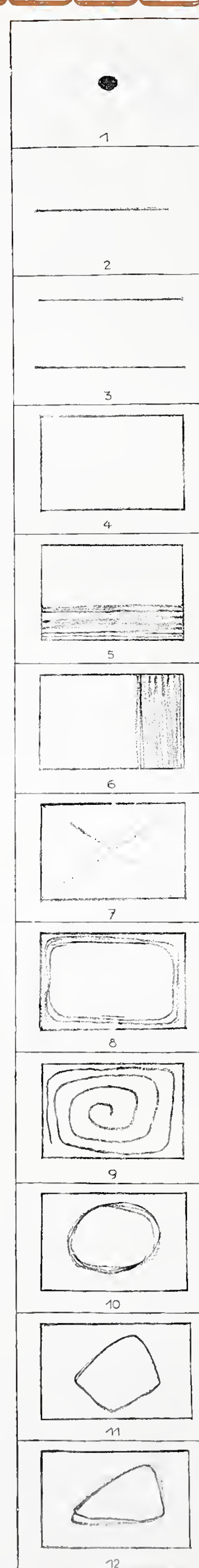
Darum sollten in die Kenntnis der künstlerischen Mittel an solchen Schulen nicht nur jene eingeweiht werden, die sich ausübend der Kunst widmen, sondern alle, die sich einiges Verständnis für die bildende Kunst verschaffen wollen, um so gerüstet tiefer in die Meisterwerke eindringen zu können und bei der Betrachtung derselben auf ihren Reisen einen erhebenderen Genuß zu haben.

Doch wird immer darauf hingewiesen werden müssen, daß die künstlerischen Gesetze und die Kenntnis der Mittel nur zum geistigen **Handwerk** und seiner Beherrschung in der Kunst gehören.

Die für das Kunstwerk notwendigen Erlebnisse, welche des Künstlers Herz bewegen und seine Phantasie erregen, die persönlichen Liebhabereien des einzelnen hinsichtlich des Gegenständlichen, seine besondere Begabung und Feinfühligkeit für das oder jenes oder den gesamten Beruf, sein ausgebildeter Natursinn usf., können durch die Mittel nur zum **Ausdruck** gebracht, allerdings gleichzeitig durch eine richtige, zweckentsprechende künstlerische Verwertung derselben besonders gehoben werden. Es wird ohne sie kein eigentliches Kunstwerk geschaffen, wenngleich sie nur einen, allerdings wichtigen Teil desselben bilden.

Gerade jetzt, wo in der Malerei der Entwicklung des Gegenständlichen aus den Mitteln heraus und somit diesen selbst ein besonders hoher Wert für das Kunstwerk wie für die derzeitige Kunstentwicklung überhaupt zukommt, werden wir uns mit der Klarstellung der künstlerischen Mittel besonders zu beschäftigen haben.

Allerdings müssen wir stets im Kunstwerke von einer zur Einheit verschmolzenen Dreieinigkeit ausgehen: „Natur, Persönlichkeit und Ausdrucksmittel“, auf die wir die künstlerische Gesamtsumme im Bilde zurückführen können. Da aber Persönlichkeit vorhanden sein muß, die Natur tatsächlich da ist, so liegt das, womit sich eine Lehre, der Unterricht insbesondere zu beschäftigen hat, in den Ausdrucksmitteln. Ihnen und ihrer durch bestimmte gesetzmäßige Notwendigkeiten bedingten Verwertung im Bilde soll daher hier ohne Berücksichtigung des Technischen und Manuellen, soweit ich es imstande bin, hauptsächlich Rechnung getragen werden.



Wenn wir die dem Maler zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel in ihrer harmonischen Bedeutung für das Bild ergründen wollen, müssen wir von der Bildfläche ausgehen. Es ist das jene Fläche, auf der die Darstellung stattfindet.

Die Bildfläche ist stets begrenzt.

Bei der bildlichen Darstellung haben wir nicht nur mit der Fläche, sondern auch mit deren Begrenzung zu rechnen.

Um uns dieses besonders klar zu machen und zu sehen, warum die Begrenzung (nicht nur der Rahmen, sondern z. B. schon die einfachen begrenzenden Linien eines Rechteckes) mit dem Dargestellten in Verbindung stehen muß, ja daß alle lineare und formale Harmonie und damit die Gesamtharmonie des Bildes mit der Bildbegrenzung zusammenhängt, wollen wir vorerst folgende, auch für anderes im Bilde, wichtige Betrachtungen vornehmen.

Jeder Punkt oder intensivere Fleck zieht den Blick auf sich. Wir können damit konstatieren, daß dort, wo Gegensätze zusammenstoßen, das Auge besonders hingezogen wird. Dadurch kann man im Bilde den Blick auf ganz bestimmte Stellen hinlenken und ihn dort fesseln. (Abb. 1.)

Bei einer Linie wird die Wirkung eine andere sein. Sie zieht auch den Blick auf sich, aber sie kann gleichzeitig das Auge nach der ihr innewohnenden Richtung führen. Eine horizontale Linie wird unseren Blick in horizontaler Richtung gleiten lassen, nach beiden Seiten hin, auch über dieselben hinaus. (Abb. 2.)

In der Verschiedenartigkeit dieser Wirkungen wird die unterschiedliche und richtige Verwertung des Fleckes und der Linie begründet sein. Der stärkere Fleckengegensatz wird dort zur Geltung kommen, wo wir den Blick besonders hinziehen und fesseln wollen. Um das Auge des Beschauers im Bild herum- oder zu bestimmten Punkten hinzuführen oder um die Verbindung mit anderen Kunstwerken oder sonstigem herzustellen, werden wir das Wesen der Linie begünstigen.

Setzen wir unter eine vorhandene Horizontale eine zweite, so haben wir beim Ansehen dieser Linien ein Mehrfaches für unsere Zwecke zu beobachten. Wir sehen gleichzeitig beide Linien, und zwar etwas verschwommener, als wenn nur eine vorhanden ist. Auch haben wir den zwischen beiden befindlichen Flächenraum im Auge und sehen ober-, unterhalb und seitlich der beiden Linien einen Teil der umgebenden Fläche. Unser Blick gleitet zwischen beiden Linien, die so eine Bahn für eine Sehbewegung im Sinne des oben Gesagten bilden. (Abb. 3.)

Schließen wir seitlich durch zwei parallele senkrechte Linien die beiden vorhandenen Horizontalen zu einem Rechtecke, so ergibt sich unserem Sehen entsprechend (für unsere Zwecke) hauptsächlich folgendes: In der geschlossenen Flächenform des Rechteckes ist unser Blick eingeschlossen. Wir können nicht mehr wie bei zwei Parallelen längs ihnen **über dieselben hinaus** mit unseren Augen gleiten, sondern stoßen stets auf einen Widerstand, der durch die geschlossene Flächenform des Rechteckes gegeben ist. Trotzdem geben auch im geschlossenen Rechtecke die begrenzenden Linien unseren Augen eine bestimmte Führung. **Sie sind somit bestimmend und maßgebend für das, was sich innerhalb der rechteckig begrenzten Fläche auf dieser abzuspielen hat.** (Abb. 4.)

Suchen wir uns über die im Rechteck hierbei zutage tretenden Gesichtsvorgänge vollends aufzuklären.

Wir haben, wenn wir das Rechteck ins Auge fassen, den Innenraum, die vier begrenzenden Linien und einen entsprechenden Teil der Umgebung des Rechteckes gleichzeitig im Auge.



Wohnhaus in Reichenberg. Architekt Professor Kühn. (Siehe auch Seite 80.)

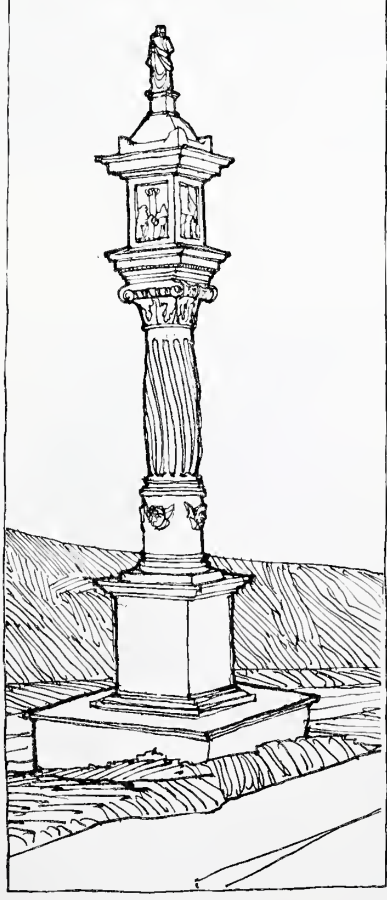
Hierbei muß auf die vier Eckpunkte hingewiesen werden, die dabei besonders scharf ins Auge springen.

Lassen wir im Rechtecke unseren Blick längs der beiden Horizontalen gleiten, so wird derselbe von der einen, die Form schließenden Senkrechten zur anderen zurückgestoßen, prallt hier wieder ab und pendelt so zwischen den beiden Senkrechten in horizontaler Richtung hin und her. Man wird sich hiervon noch besser überzeugen und die Empfindungsnotwendigkeit erkennen, wenn man mit dem Stifte den vorgezeichneten Sehbewegungen nachgeht. (Abb. 5.)

So ergeben sich für unser Sehen, ohne daß Linien gezogen sind, auf der Bildfläche horizontale, durch die Begrenzung bedingte Schwingungen, die wir in der Bildkomposition hie und da unterstützen müssen, um im Beschauer ein bestimmtes zur Begrenzung Harmonisches hervorzurufen. Ähnliches zeigt sich, wenn wir den Blick längs der beiden Vertikalen pendeln lassen. (Abb. 6.)

Damit können wir schon zwei wichtige, von unserem Auge empfundene, durch die Begrenzung bedingte lineare Notwendigkeiten für den Bildaufbau feststellen. Eine horizontale und eine vertikale Ausnützung unserer durch die Begrenzung vorgezeichneten Sehbewegung.

Ferner ergeben die ins Auge springenden Eckpunkte des Rechteckes diagonale Verbindungslinien. Damit haben wir für unser Auge, das diese Verbindung von selbst vollzieht und nur einiger Unterstützung bedarf, ein Drittes, die Diagonalbewegung, gegeben. (Abb. 7.)



Wegsäule bei Melk.
Cand. arch. K. Hoffmann.

Gleiten wir mit unserem Auge längs der begrenzenden Linien des Rechteckes, indem wir den an den Ecken durch den Zusammenstoß der horizontalen und vertikalen Linien vorhandenen Widerstand überwinden, in einer sich fortsetzenden Linie weiter, so erhalten wir zunächst eine dem Rechtecke ähnliche Formfigur, deren Ecken jedoch abgestumpft sind. Ich erinnere dabei an die mehrfach in Kompositionen verwendeten abgestumpften Ecken. (Abb. 8.)

Wollen wir diese Art der Bewegung unseres Auges mehr gegen das Innere der Bildfläche wenden, so bildet sich einerseits etwa eine schneckenförmige Linie. Auch diese sehen wir vielfach in interessanten Bildanordnungen ausgenützt. (Abb. 9.) Anderseits aber kann sich je nach der Art unserer Sehbewegung auch eine geschlossene Formfigur im Inneren ergeben, die, da sie mehr in der Mitte, also etwas entfernter von der Begrenzung liegt, nicht immer dieser ähnlich sein muß, sondern nach der Art unseres Sehens auch kontrastierend zur Form der Bildfläche ausfallen kann. Etwa rundlich, oval, rhombisch, einem Dreiecke ähnlich usf., immer aber im Sinne einer geschlossenen Form gefühlt werden kann. (Abb. 10, 11, 12.)

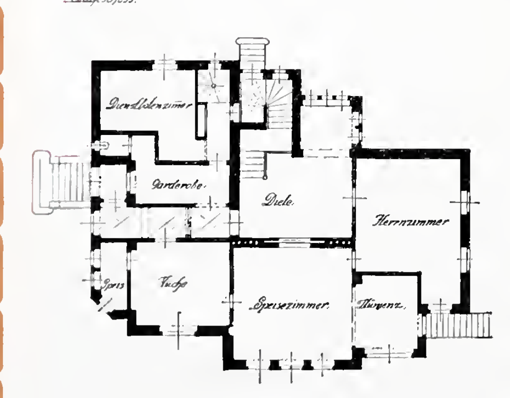
Damit haben wir es mit einer vierten, durch die Art der Bildbegrenzung verursachten Sehbewegung auf der Bildfläche zu tun, der irgendeine Flächenform unterlegt werden kann, und die ich kurzweg mit dem Worte formal bezeichnen möchte.

Diese vier durch die Begrenzung hervorgerufenen, physiologisch bedingten Seharten, die hori-

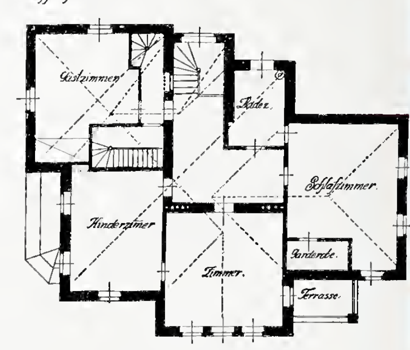


Wohnhaus in Reichenberg.
Architekt Professor Kühn.

Wohnhaus Prof. Archt. Kühn in Reichenberg. 1:100.
Erdgeschoss.



Wohnhaus Archt. Prof. Kühn in Reichenberg. 1:100.
Dachgeschoss.



zontale, vertikale, diagonale und formale, ergeben für das viereckige Bild die Grundlage aller Bildanordnung und Komposition. Gleichzeitig können wir als unbedingte Notwendigkeit für eine harmonische Bildanordnung damit die Wichtigkeit einer Verbindung der Darstellung im Bilde mit der Bildbegrenzung feststellen.

Aber auch auf die Kraft der Mittel kann damit schon hier hingewiesen werden, die ihre Forderungen unserer Empfindung aufzwingen und uns damit die Notwendigkeit aufdrängen, ihre elementare Stärke erschöpfend kennen zu lernen und zu erforschen.

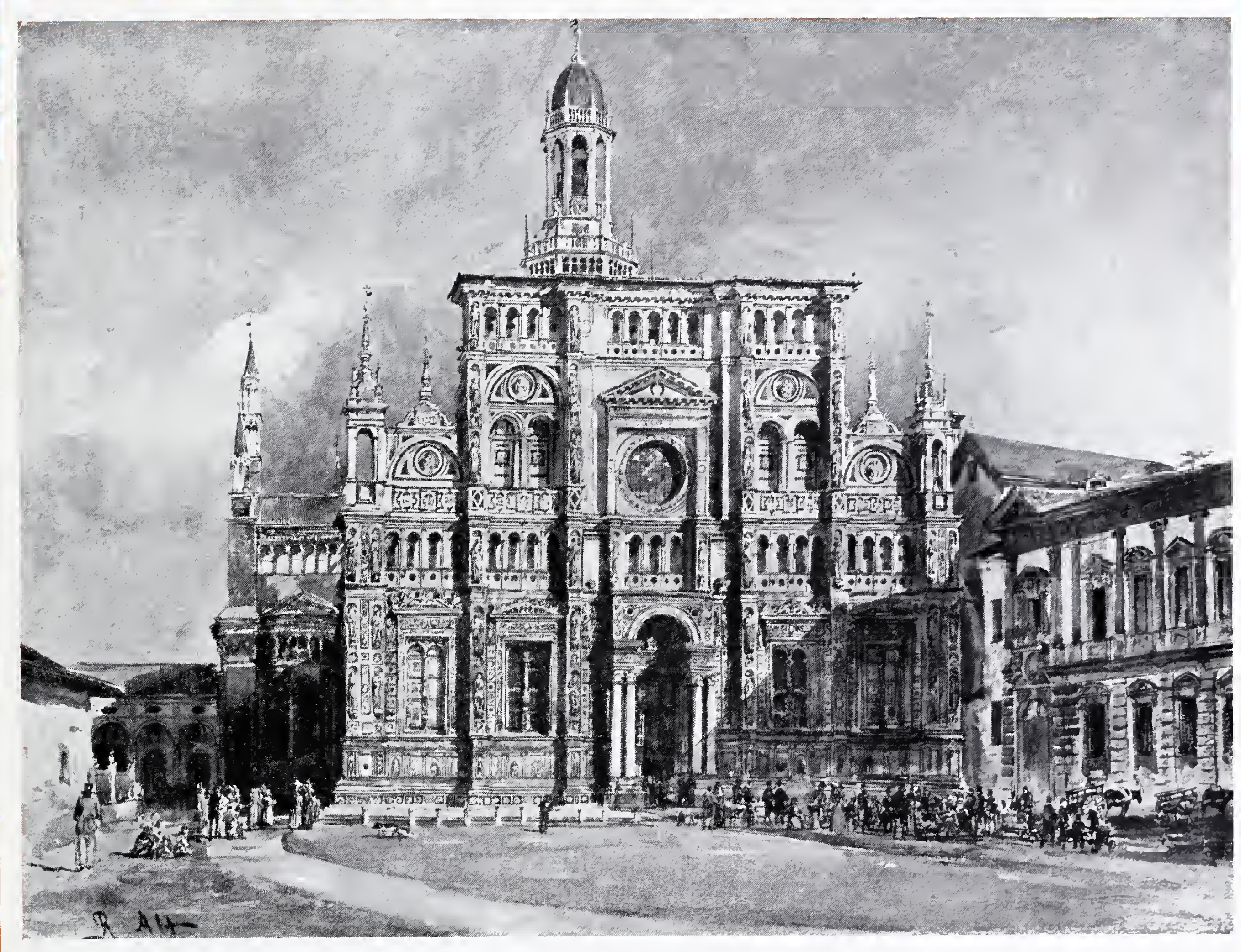
Baiersdorfer spricht von der „autochthonen Kraft“ der künstlerischen Mittel, die das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich tragen.

Diese Kraft ist oft eine ebenso außerordentliche wie auch faszinierende.

Indem wir diesen Kräften nachforschen, werden wir sehen, daß in ihrer elementarsten Ausnützung eine besondere Stärke liegt, die es eben ermöglicht, daß mit scheinbar geringen Mitteln oft so Außerordentliches erreicht wurde und wird.



Motiv aus Burghausen.
Architekt D. Peche.



R. von Alt. Die Certosa di Pavia.

Marginalien zu den Architekturbildern von Rudolf Alt.

Von Arthur Roessler.

Beim Beschauen seiner schönen Arbeiten überkommt uns eine ungewöhnliche Ergriffenheit. Es ist nicht bloß das ästhetische Lustgefühl, das in uns jedes gelungene Kunstwerk auslöst; es ist auch nicht die Bewunderung, die wir für die kalte Sicherheit des gewandten Technikers empfinden — denn Alt stand den Dingen der Natur und der Kunst nicht mit der eitlen Überhebung des Virtuosen gegenüber —, es ist vielmehr das warme Gefühl der Liebe, aus dem heraus ihm jedes Bild entstand, was uns so rührend ergreift. Er sah die Dinge in Liebe, und liebevoll malte er sie.

In der Fülle der Erscheinungen umfaßte er das Kleinste, Unauffälligste mit liebendem Gefühl und Blick, und ebenso gab er das Erschaute wieder. Sein Arbeiten war nie das leere Spiel seines optisch scharfen Auges und seiner gleich einem Präzisionsinstrument sicheren Hand, es war vielmehr stets die Manifestation einer ehrlichen und tiefen, bewundernden Betrachtung.

Wenn man, wie einer einmal meinte, diesem Auge gegenüber, das alle Dinge schlicht und gerecht sah, wie sie sind, überhaupt von einer Bevorzugung reden dürfte, würde man zu sagen versucht sein, daß es für die Wiedergabe der Architektur in bildmäßiger Darstellung ganz besonders organisiert gewesen sei. Während die Architektur dem Maler gemeinhin nur dann interessant zu sein pflegt, wenn sie in einer gewissen „romantischen Verwilderung“ malerisch ist und er sie ebensogut wie vieles andere zu einem bloßen gegenständlichen Träger seiner koloristischen Absichten gebrauchen kann, kommt die Architektur bei Alt zu ihrem vollen Recht als die geistvolle Ergänzung der Natur, als eine der ehrwürdigsten Kultursprachen der Menschheit.

Alt beherrschte künstlerisch alle architektonischen Sprachen und Dialekte, das Griechische, Römische, Gotische, Venezianische, den Schweizer Holzdialekt und die nüchterne Prosa des Beamtenbaustiles, mit gleicher Geläufigkeit und wußte jedem von ihnen die Norm, die Seele, den Kern ihres Wesens abzugewinnen.

Die Architekten seiner Zeit wußten das recht gut; sie bedienten sich daher mit Vorliebe Alts als eines künstlerischen Dolmetsch, wenn sie einen neuen Baugedanken oder ein noch unvollendetes Werk dem Publikum verständlich machen wollten. So entwarf beispielsweise Alt im Auftrage Ferstels den idealen Prospekt seiner Museen und die kolossale Ansicht der projektierten Votivkirche; im Auftrage Hansens malte Alt das Parlament und die Börse lange vor ihrer Errichtung, und im Auftrage anderer schuf Alt andere Monumentalbauansichten, unter anderem einmal auch das merkwürdige Zukunftsbild der Donauregulierung.



R. von Alt. Der Stephansdom in Wien.

Für sich selbst und für die Mappensammler malte Alt die schier unübersehbare Reihe alter Architekturdenkmäler aus aller Herren Länder; mit Vorliebe allerdings die des alten Wien mit seinen Basteien und Glacis, den winkeligen Gassen, ragenden Kirchen, heiteren Kasinos, dem „Paradeisgartel" und dem Tanzlokal Dommeyer, wo vormals Lanner und Strauß Walzer spielten.

Rudolf Alt liebte Wien, seine Stadt, die ihm winkelig verschobene Gäßchen bot, in denen er die Verschachtelung der Häuser zeichnen konnte, von denen die einen sich gemächlich breiten, andere stolz recken und noch andere sich bescheiden kauern und dennoch Behälter wunderlichen Lebens zu sein scheinen. Er liebte diese Stadt, weil in ihr jeder Winkel und jede Ecke, die weiten Torbogen und die schmalen Türschlupfe für ihn mit lieben Erinnerungen verbunden waren. Als er über die Basteien und Glacis spazierte, hatte er schon diese Stadt geliebt, und er liebte sie noch, als er in der elektrischen Straßenbahn über den Ring fuhr. Wien bildete den unerschöpflichen Born für ihn. Aber seine Augen waren auch für die Eigenheit, Schönheit und Anmut anderer Städte und ihrer merkwürdigen Bauten nicht blind. Ihn entzückte der Dom zu Regensburg wie die Certosa di Pavia, die Theinkirche zu Prag wie das Rathaus zu Brüssel, das merkwürdige Fachwerkhaus zu Luzern wie die Herzogenburg in Bruck an der Mur, ein antiker Triumphbogen zu Rom und eine kleine Dorfkirche in Tirol; er sah Neapel so gerne wie Salzburg und Graz so gerne wie Venedig. Am unermüdlichsten und immer wieder aber malte er den Stephansturm. Mit ganz besonderer Innigkeit und Treffsicherheit ließ Altmeister Rudolf seinen spitzgeschliffenen Bleistift auf dem Papier die krausen und feinen Formen all des zierlichen Steingewirkes gotischer Dome hinzeichnen, die mystischen Wälder vielgipfeliger, tannenzackiger Fialen, kreuzbekrönter Turmknäufe und die verschlungenen Maßwerke mit dem durchblinkenden Sternlicht; denn er mochte es auch empfunden haben, daß die steinernen Bauten der Gotik gebundene Träume sind.

Auch zur Markuskirche in Venedig fühlte er sich stark hingezogen, und er verwendete den ganzen großen und bunten Reichtum seiner vielen Farbnäpfe dazu, vielerlei, unaufzählbar vielerlei Farbtinten, um die farbige und doch auch tonharmonische Pracht des leuchtenden Kirchenschiffes künstlerisch wertgrädig wiederzugeben.

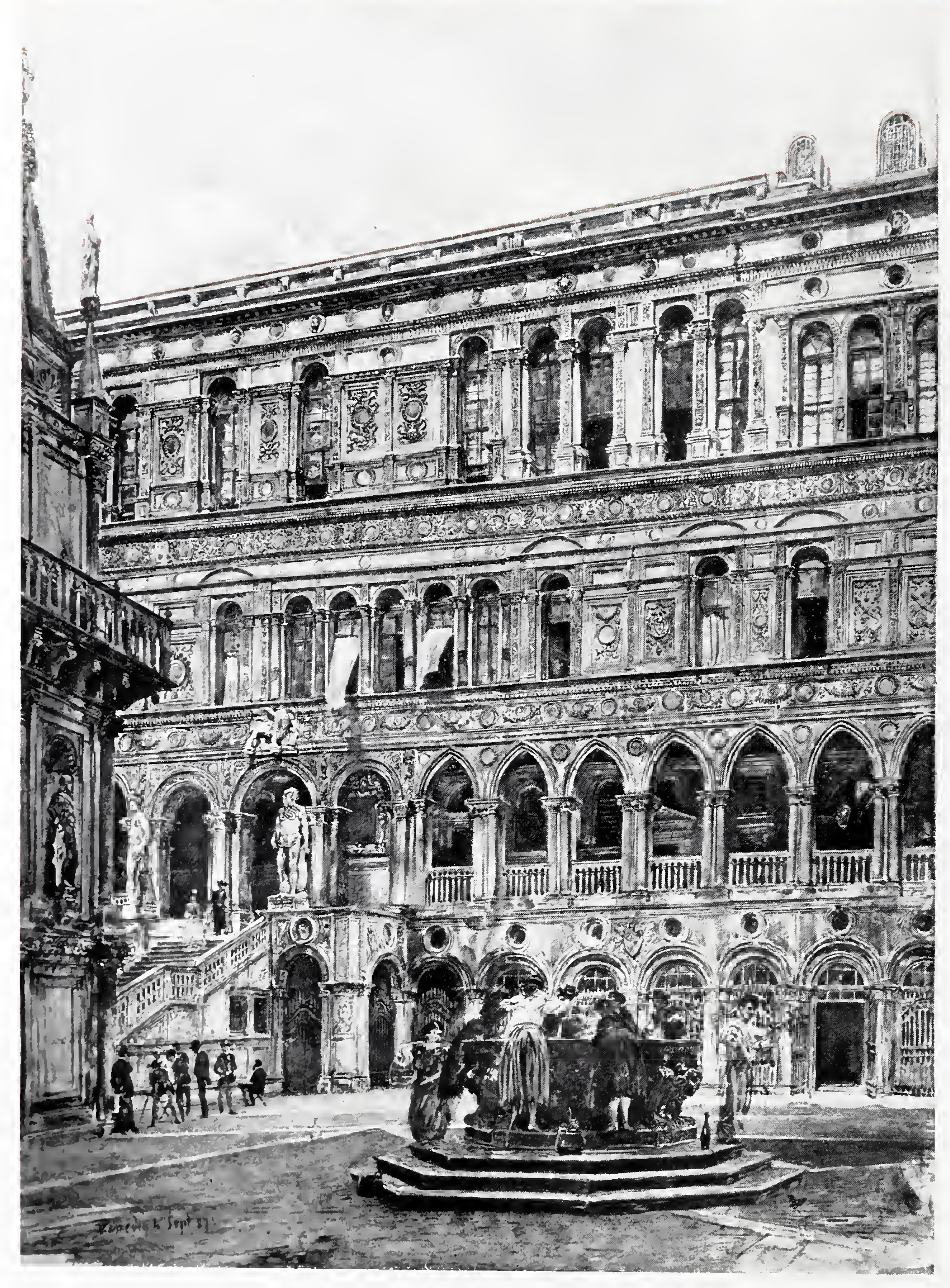
Meister Alt begab sich oft auf Reisen, und stets war die künstlerische Ausbeute, die er mit heimbrachte, der Gegenstand des lebhaftesten Entzückens aller für Kunst Verständigen. Und doch mutet es einen an, als wenn Alt seine Reisen nur unternommen hätte, um wieder nach Wien zurückkehren zu können, zurückkehren in seine Geburtsstadt zurückkehren zu diesem reifen Kunstwerk, dessen Entwicklung, dank vieler im Wesen des Klimas, des Volkes und seiner Verhältnisse begründeter Ursachen, sich so prächtig vollzog. Kein Ort der Welt regte Alts Künstlertrieb stärker an als diese alte Stadt, und stets fühlte er sich froh und frei, wenn er wieder zu ihr zurückgekehrt war und das perlgrau schimmernde Steinfiligran des Stephansturmes in die lichterfüllte, warmweich durchzitterte Luft gleichsam an sich selbst emporklimmen sah. Mit behaglich verweilender Umständlichkeit konnte er sich dann jeweils daran machen, die ganze knusperige Architektur dieses



R. von Alt. Der „Neue Markt“ in Wien.

gotischen, zerwetterten Bauwerkes nachzubilden. War er solcher Art während vieler Monate des Jahres in Wien tätig gewesen, dann reiste er zur „Erholung“, und auf Einladung des russischen Hofes beispielsweise, nach Odessa, Sebastopol, Livadia und Baktschissarai, und von dort wieder nach Trient, Venedig, Palermo, Monreale, Neapel und Rom, ins Salzkammergut oder in die Hanna, nach Dalmatien oder Steiermark, nach Bayern oder Belgien, in die Schweiz oder in die ungarische Puszta, irgendwohin und überallhin. Niedere braune, strohüberdachte Hütten, hochragende, feierliche Kathedralen, weißblinkende Häuschen im Buschgrün und rotmarmorne Paläste auf weiten, blinkenden Plätzen, Lehmwände und Steinmauern, Fachwerkgefüge und Quadernbau, die farbige Marmorintarsia, der feierliche Glanz der Mosaiken, der enorme Reichtum an plastisch ausgemeißelten gotischen oder barocken Details, wie sie die venezianischen, flandrischen und österreichischen Wunderbauten zeigen, alles das bewältigte sein behender Pinsel mühelos und mit einer farbigen Bravour, gesättigten Glut und Kraft, die vor Alts Aquarellmalerei nur der Ölmalerei erreichbar gewesen waren. Und was das Erstaunlichste dabei ist: unter all den tausenden seiner Blätter finden wir nicht ein völlig mißratenes Gemächte, nicht einen künstlerischen „Gickser“. Mochte er noch so komplizierte Architekturen mit dem Pinsel wiederaufbauen, immer gelang ihm ein köstliches Kunstding. Seine mitunter vertrackten Perspektiven — und die vertracktesten, verschobensten, verwunderlichsten waren ihm die just liebsten — sind allerdings, wie Prinzipienreiter behaupten, konstruktiv nicht immer richtig, sie wirken aber überzeugend, geben die Suggestion der Richtigkeit, und auf die kommt es ja an. Man empfindet ihre Fehler, wenn schon solche „gefunden“ werden müssen, als Tugenden und möchte gerade die damit „behafteten“ Blätter um keinen Preis entbehren.

Seine ersten Erfolge, Erfolge, die sich, dank der altösterreichischen Opferwilligkeit in Kunstdingen, in gemünzter Form kläglich genug ausnehmen, errang sich Alt schon frühzeitig durch seine miniaturenhaften Figurenbilder, die Darstellungen behäbiger und geschmeidiger Gestalten in blauem Frack mit glitzernden Messingknöpfen, gelber Weste und grauen Pantalons; in faltenstarren schillernden Taffet- oder in bauschigen und blumenmusterigen Mull- und Tüllkostümen. Seinem eigenen Ausspruch nach wollte Alt aber „net alleweil Manndlbogenmaler“ bleiben, sondern die gesamte Erscheinung der Welt durch das Medium seiner Kunst widerspiegeln; so ging später sein Figurenmalen allmählich und immer mehr in Staffagezwecken auf. Die Zeitkritik, die sich ja seit jeher gern blamierte, mäkelte natürlich stets daran. Sie klagte, daß Alts Figurenmalerei leider nicht auf der Höhe seiner Landschafts- und Architekturmalerei stünde. Ein alter Freund des Meisters, und Kunstkenner dazu, sagte hierüber mit Recht: Zu dumm! Und ob sie auf der Höhe steht! Man wird einst aus ihr die Lebensformen des Wiener Publikums erfahren (und tut es jetzt schon), wie man aus den Figuren Guardis etwa, der aber die Figuren auf seinen Architektur-



R. von Alt. Der Dogenhof in Venedig.

bildern nicht selbst malte, die venezianischen Lebensformen des 18. Jahrhunderts erfährt.

Das ist wahr; denn als ein Meister bewältigte Alt jede Arbeit, die er anpackte; und gerade die Fähigkeiten der Beobachtung des Menschlichen in seinem Zusammenhange mit der Natur und Kunst und der künstlerischen Wiedergabe waren in Rudolf Alt zu ganz außerordentlicher Schärfe ausgebildet. Seine Architekturansichten und Städtebilder verdienen, wie Lützow fein bemerkte, die charakterisierende Bezeichnung Städtebilder im allerweitesten Sinne des Wortes; sie geben mit der architektonischen Physiognomie zugleich das Leben und Treiben der Bevölkerung, Mode und Volkstracht, ja selbst den Schlag und geistigen Typus der Bewohner mit der Gewissenhaftigkeit des Ethnographen und Kulturhistorikers wieder.

Alt ging, unbekümmert um alles Strittige, allein darauf aus, seiner Freude an den Erscheinungen der Natur und an den gelungenen Gebilden der Menschen künstlerischen Ausdruck zu geben. Wenn seinen Arbeiten eine Absicht zugrunde lag, so war es sicherlich nur die, an den Dingen



R. von Alt. Altes Haus in der Sporergasse in Graz.

und Formen die Freude bei anderen wieder zu wecken, die Freude am wertvollen Überlieferten, Ererbten ebenso wie am stündlich Neuentstehenden. Er wußte nichts von jenem chinesischen Siaosin (mache dein Herz klein), er ließ sein Herz groß sein und umschloß mit seiner Liebe das Geringste. Mit derselben Innigkeit verweilte er bei einem sondersam gebildeten Torsims wie bei einem wuchtenden Palast oder einem ragenden Turm, der sich gewaltig gegen den Himmel abhebt. Man hat seinen Namen schließlich neben den Menzels gesetzt. Vergleiche sind jedoch nur Notbehelfe, sie haben fast immer etwas Schiefes, Hinkendes, so auch dieser; denn Alts künstlerisches Werk ist durchaus eigenartig und zudem das sinnfälligere, feinere, kulturreifere. Ebenso wie der schroffere Menzel, der kühl intellektuelle Norddeutsche zum künstlerischen Repräsentations-Preußen wurde, ist Alt der zum Wiener Extrakt verfeinerte, warm sinnliche Osterreicher. Nebeneinander betrachtet, erweisen sich Menzel und Alt als die größten deutschen Wirklichkeitsmaler des 19. Jahrhunderts, unnachahmlich und unübertrefflich in dem, was ihr Eigenstes ist.



Beschreibung des Posthofes in Wiener-Neustadt.

Von den Architekten Siegfried Theiß und Johann Jaksch.

Allgemeine Übersicht.

Die Konkurrenz wurde für den 15. Juni 1907 ausgeschrieben und wurden mit einem Ersten Preise die Architekten Siegfried Theiß und Johann Jaksch in Wien ausgezeichnet.

Im November 1907 erfolgte von der Stadtgemeinde die Auftragerteilung zur Ausführung der Pläne und Übergabe der Bauleitung.

Beginn der Demolierung: Februar 1908.
Verbaute Fläche: Rund 1600 m².
Baukosten: Rund 700.000 K.

Untergebracht sind:

Parterre: Räumlichkeiten für die Post, Dienerwohnungen und Geschäftslokale.

Erster Stock: K. k. Bezirkshauptmannschaft, Gewerbeinspektorat, Amtswohnungen.

Zweiter Stock: K. k. Bezirksbauleitung, Privatwohnungen.

Dritter Stock: Privatwohnungen.

Beschreibung der Postamtsräume.

Von der Pfarrgasse führen drei Eingänge in das große, säulengeschmückte Vestibül, links gelangt man zum Telegraphenamt und zur Telephonsprechstelle, rechts zu den Vorstandsräumen, geradeaus in den glasüberdeckten, zentral angelegten Parteienraum.

Die Gesamtanlage ist so durchgeführt, daß sowohl die Schalter als auch die Schreibtische bestes Licht erhalten.

Gegenüber dem Haupteingange befindet sich die Paketaufgabe, die rückwärts durch den Lagerraum mit dem geräumigen Fahrposthofe verbunden ist. Die Fahrpost hat vom Pfarrplatze und der Wienerstraße je eine Einfahrt in den Hof.

Rechts sind die Kassenschalter, links die Schalter für die Briefaus- und -abgabe. Die Kassenräumlichkeiten schließen sich gegen die Pfarrgasse zu den Vorstandsräumlichkeiten an, während mit den Briefposträumen der gegen den Pfarrplatz gelegene Briefträgersaal in direkter Verbindung steht. Der besonders günstig beleuchtete Telegraphensaal ist ebenfalls gegen den Pfarrplatz gelegen, an welchen sich gegen die Pfarrgasse das Telephonzimmer anschließt. Für Herren- und Damengarderoben ist besonders gesorgt.

Die verschiedene Dauer der Amtsstunden beim Telegraphenamt (Telephon) einerseits und Postamt anderseits hat die Aufgabe gestellt, die beiden Ämter getrennt zugänglich zu machen und getrennt absperren zu können. Dieser Bedingung wurde in der Weise Rechnung getragen, daß das Telegraphenamt, vom Vestibül direkt zugänglich, einen kleinen Parteienraum mit Schalter und Telephonzellen besitzt.

Um den Postamtsvorstand und Telephonbetriebsleiter für die Parteien leicht erreichbar zu machen, wurde, wie eingangs erwähnt, auch vom Vestibül ein direkter Zugang hergestellt.

Der Parteienverkehr entwickelt sich also lediglich vom Pfarrgassenvestibül, während die Beamten, Briefträger und sonstiges Postamtspersonal von den zwei Stiegenhäusern in der Wienerstraße und Pfarrplatz direkt zu ihren Arbeitsplätzen gelangen können. Gegen Einbruchs- und Feuersgefahr sind hinreichend Vorkehrungen getroffen. Außer einem mit einer Panzertüre versehenen Tresor befinden sich einige kleine Wandkassen in die Mauer eingelassen. Gleichfalls ist für Lüftung und Heizung der Räume in zweckentsprechender Weise gesorgt.

Das ganze Haus wird mittels Niederdruckdampfheizung erwärmt und wird andernteils frische Luft vom Pfarrplatze, gefiltert und durch Wasserstrahldüsen gekühlt, angesaugt und in die Räume befördert.

Um den modernsten hygienischen Bedürfnissen Rechnung zu tragen, ist auch eine Staubentsaugungsanlage vorgesehen.

Besonderes Augenmerk wurde auf die künstlerische, zweckhinweisende Ausgestaltung der Räume gelegt, welchen Bestrebungen der Architekten die Gemeinde als Bauherr sowie die k. k. Postdirektion in Wien in weitestgehender



Stiegenhaus im Posthof in Wiener-Neustadt. Architekten Theiß und Jaksch.

Weise zugänglich waren. Es wurde mit dem Schablonenhaften gebrochen und den örtlichen Verhältnissen möglichst angepaßt.

Schon bei der Architektur des Gesamtgebäudes wurde der Zweck desselben und dessen Lage — inmitten von einfach lieblichen, bescheidenen Gebäuden — vor Augen gehalten.

Von diesem Gedanken durchdrungen, ist die ganze Architektur im Gegensatze zur leider internationalen Zinshausfassade mit den Prunkgiebeln über jedem Fenster, den konsolengeschmückten, überreichen Gesimsen als einfach zu bezeichnen. Insbesondere am Pfarrplatze, wo das Gebäude von weitem sichtbar ist, wurde auf eine gute Gruppierung der Hauptmasse Gewicht gelegt, dekorativer Schmuck nur an einzelnen Punkten angebracht, die ihrer Wichtigkeit halber hervorgehoben zu werden verdienen.

Jener Teil des Gebäudes, der sich am meisten der großen Pfarrkirche nähert, wurde absichtlich niedrig gelassen,

um mit den Massen der Kirche nicht in Konkurrenz zu treten. Dieser Teil, in welchem sich die Einfahrt vom Pfarrplatze befindet, wurde nun architektonisch etwas reicher ausgestaltet und befinden sich am krönenden Giebel ein Doppeladler und in den seitlichen Feldern desselben einerseits Embleme des alten und anderseits Embleme des neuen Postbetriebes in stilistischer Gruppierung modelliert. Die Bedeutung des Haupteinganges für den Parteienverkehr in der Pfarrgasse wurde dadurch betont, daß man als Material für die säulengeschmückte Portalarchitektur Haustein wählte. Über der rechten Seitentüre dieser Portalgruppe ist an einem schmiedeeisernen Arme eine Laterne angebracht, unter welcher sich in grünem Blätterkranze ein in Eisenblech ausgeschnittener, buntbemalter reitender Postillon befindet; das Gegenstück dazu bildet über der linken Seitentüre im Blätterkranze ein Doppeladler mit der Aufschrift: „K. k. Bezirkshauptmannschaft.“ Im Vestibüle befinden sich zu beiden Seiten Votivtafeln, deren eine von Blumenkränze tragenden Reliefkindlein umrahmt ist. Der Eingang in den Parteienraum führt in der Mitte der zweiarmigen Stockwerkstiege hindurch. Der Eingang ist wieder durch architektonische Gliederung hervorgehoben; zwei Postamente, schmiedeeiserne Laternen tragend, inmitten welcher die Aufschrifttafel „K. k. Postamt“ mit einer Kaiserkrone und Laubwerk aus Bronze umgeben ist.

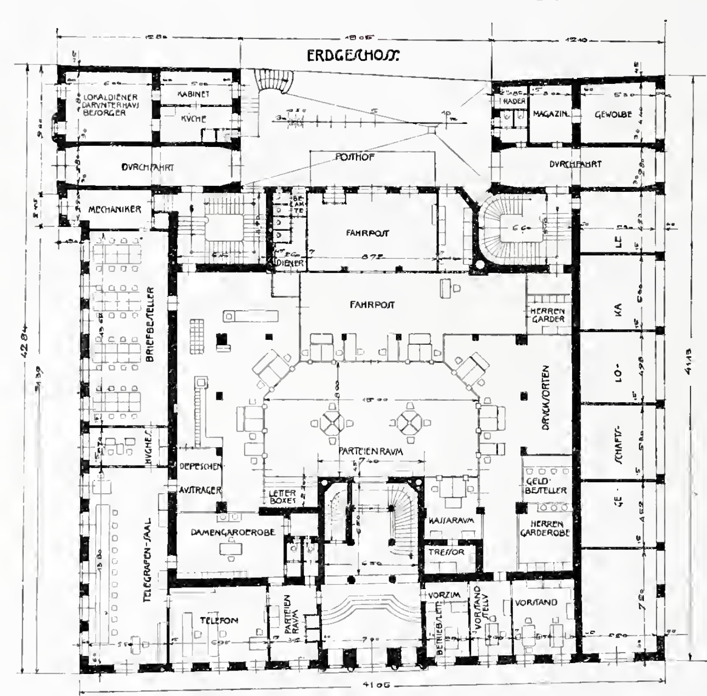
Das ganze Vestibül ist in Manneshöhe mit französischem Marmor verkleidet, der übrige Teil der Wände und die kassettierte Decke sind weiß gehalten.

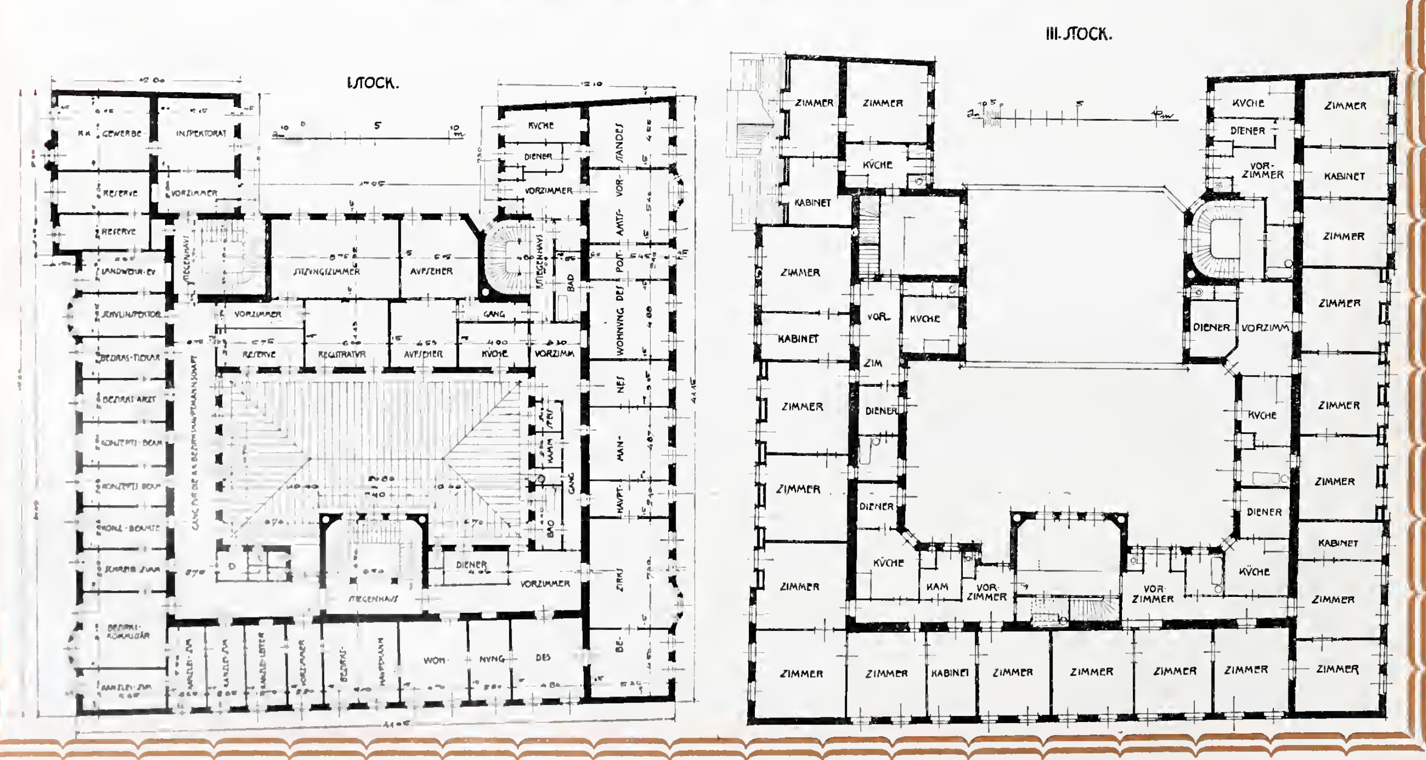
Die Heizkörper, die in die Nischen versetzt sind, sind mit kunstvollem Messinggitter (Handarbeit) verkleidet.

Durch die breiten Windfänge gelangt man in den Parteienraum. Hier sind die Schalterwände aus abgetöntem Eichenholze hergestellt, die zierlichen Sprechgitter samt Umrahmung bei den einzelnen Schaltern sind aus blankem Messing ausgeführt. Die Verglasung der Schalterwände ist mattiertes Kathedralglas.

Inmitten des ganzen Raumes für den Parteienverkehr befinden sich zwei zugleich als Heizkörper dienende, viersitzige Schreibpulte, aus welchen zwei große, in Messing getriebene, reich ausgestaltete Laternen sich erheben. Rechts und links vom Eingange befinden sich zwei große, kaminähnliche Heizkörperverkleidungen aus blauen Kacheln. An diesen zwei Prunkstücken des Parteienraumes sind mit Messing beschlagene Türen und Ausströmgitter für die warme Luft, in Messing getrieben, mit Darstellungen des Postbetriebes von einst und jetzt, d. h. einerseits eine Postkutsche aus der Kongreßzeit, anderseits ein modernes Postautomobil mit dem entsprechenden Hintergrunde, angebracht.

Gegenüber dem Haupteingange befindet sich in einer Glaswand in stilistischer Umrahmung ein Kaiserbild in Bleiverglasung. Die Ausgestaltung der anderen Amtsräume ist einheitlich durchgeführt: ein dunkelgrünlicher Linkrustasockel in Manneshöhe verkleidet schützt die Wände, worüber sich eine hellgrüne, gestreifte Tapete mit Goldleistenabschluß befindet; Decke mit großer Hohlkehle weiß. Fußbodenbelag überall graues Linoleum.







Perasto bei Cattaro.

Die Gartenkunst und die Landschaftsgärtnerei.

Von Joseph Aug. Lux.

Den künstlerischen Anstrengungen, das Wesen einer edlen Gartenarchitektur zu befestigen und zu verbreiten, stellen sich in jüngster Zeit die weniger künstlerischen Versuche gegenüber, den sogenannten Landschaftsgarten zu rechtfertigen und wieder zu Ehren zu bringen. Diese Versuche scheinen um so leichter, als die modernen Gartenkünstler und Gartenschriftsteller sich wenig oder gar nicht mit großen Parks und weit in die Landschaft ausklingenden Gartengebieten befassen, sondern sich zunächst mit der ungleich aktuelleren Frage des Gartens am Hause befaßt haben. Mit der billigen Frage, ob die modernen Gartenkünstler auch große landschaftliche Territorien streng architektonisch anlegen wollen, und die vor einem künstlerisch ungeschulten Publikum das Glück des Fragenstellers bildet, verbindet sich all die heimliche und offene Gegnerschaft, die eine erdrückende Mehrheit von Anhängern der alten Landschaftsschule gegen die künstlerischen Absichten der edlen Gartenarchitektur beseelt. Die Landschaft wird ewig die Ausflucht der künstlerisch Minderbegabten sein, die den natürlichen Forderungen einer Gartenarchitektur kein inneres Verständnis entgegenbringen können. Der Aberglaube, daß die Natur in der Landschaft künstlerisch wirke und die besten Motive zur Nachbildung darreiche, bedeutet, genau besehen, nichts anderes, als eine Anweisung auf ein Rezept, wie man bequem und ohne überflüssigen Aufwand an Talent das zünftige Dasein rechtfertigt. Wozu bedarf es also einer Gartenkunst mit höchst lästigen und schwer verständlichen Forderungen, die obendrein von Leuten außer des Faches, von Architekten, Malern und anderen unbefugten Liebhabern kommen? Denn soviel ist sicher, in den engeren gärtnerischen Fachkreisen ist der verruchte Gedanke einer strengen und zweckmäßigen Gartenarchitektur nicht entstanden. Dieser Gedanke war ihnen vielmehr aufgezwungen, und wenn sich eine Stimme zugunsten des



Altes Haus in Graz.

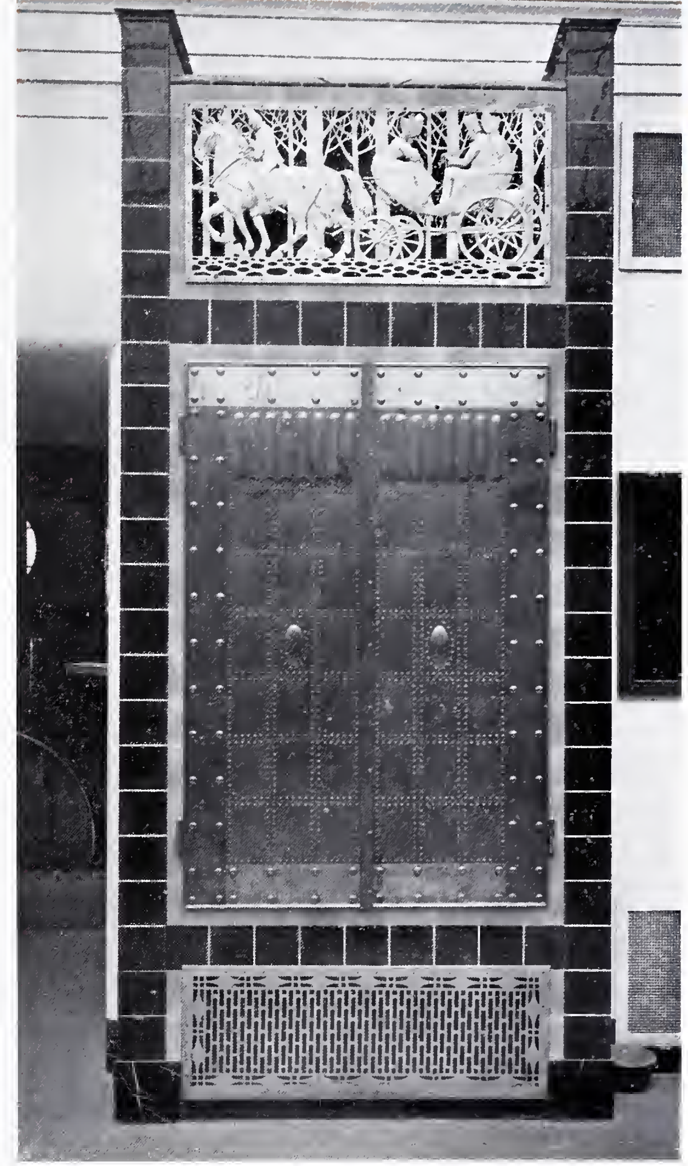
Landschaftsgartens erhebt, so kann man gewiß sein, daß sie eine Abschwächung der künstlerischen Wirkung beabsichtigt.

Das viel mißbrauchte und falsch verstandene Schlagwort von der Rückkehr zur Natur dient ja bekanntlich jedem Zerrbild des landschaftlichen Gartens als Gleichnis. Den neuen Versuchen gegenüber, die Landschaft gegen den stilistischen Garten auszuspielen, ist entgegenzuhalten, daß die Zufälligkeiten des Naturseins niemals Gegenstand des künstlerischen Nachbildens sein können. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß die Natur künstlerisch schaffe. Die Natur schafft nicht künstlerisch. Sie kümmert sich um den Menschen nicht, sie gehorcht anderen Gesetzen, und geht über ihn hinweg. Künstlerisch zu schaffen ist nur Sache des Menschen, und seinem Schönheitsgefühl wird die Natur erst vertraut, wenn er ihren Gegensatz, die Kunst, in ihr verwebt. Was der Mensch aus der Natur herausliest, ist das mögliche oder ermöglichte Menschenwerk, von der Ackerfurche und vom Feldzaun bis zu den kunstgeweihten Tempeln. Er kann die Schönheit nie anders finden und verwirklichen, als indem er der Natur und ihren Stoffen das Gleichmaß gibt, das für ihn Rhythmus, Harmonie, Ordnung und Einheit bedeutet, die Stoffe wählt, die sich seinem Gesetz organisch fügen, und die anderen Stoffe verwirft, die er in keine organische Übereinstimmung mit seinem Gesetz bringen kann. Warum sollte der Garten davon eine Ausnahme machen? Anlagen, in denen die Zufälligkeiten des Naturzustandes nachgeahmt sind, müssen notwendigerweise in unhaltbare Spielereien entarten. Es entspringt nur einer mangelhaften künstlerischen Erkenntnis, wenn der Glaube entsteht, daß wir die freie landschaftliche Natur anders empfinden als nach unserem rhythmischen Ebenmaß, das zugleich ein baukünstlerisches Prinzip und in der menschlichen Natur begründet ist. Es ist ferner ein vielverbreiteter Irrtum unserer Zeit, daß das malerische Empfinden von dieser Art des rhythmischen und räumlichen Erfassens im Grunde verschieden ist. Selbst wenn wir bloß Farbe empfinden, so geschieht es künstlerisch ebenfalls nach Maßgabe jenes geheimnisvollen Rhythmus, der unser Dasein regelt und auch die Farben je nach ihrer Stärke als Empfindungswerte in ein beziehungsvolles, ausdrucksreiches Verhältnis zum Menschen setzt. Es geht so weit, daß wir die äußere außermenschliche Natur gar nicht zu ertragen vermögen, wenn sie sich der menschlichen Art beharrlich widersetzt. Was wir in der Natur sehen und lieben, ist immer wieder das Menschenwerk oder ein Gleichnis desselben. Ein Land mit regelmäßigen, wohlbestellten Feldern, mit Alleen und Wegeinfassungen, Gärten und Häusern vergleichen wir, von einem hohen Berge aus gesehen, in all der regelmäßigen Abgezirkeltheit gern mit einem blühenden Garten. Der Bauer, der sein Land in regelmäßige Felder einteilt und bepflügt, die Wege zwischen seinen Grundstücken zieht, Alleebäume pflanzt, Zäune anlegt usw., tut alles dies auf planmäßige, regelmäßige Art und gehorcht unbewußt dem rhythmischen

Prinzipe, das in jeder Kunst wirksam ist. Meilenweite Wälder, die kein menschlicher Fuß betreten, ungeheure Sandwüsten und felsige Einöden, die keine Züge menschlicher Tätigkeit annehmen, werden wir niemals mit einem Garten vergleichen; der Mensch wird sich niemals dauernd darin aufhalten, diese Natur als ungastlich und feindselig fürchten, wenn er ihrer Physiognomie nicht die Züge seines eigenen Wesens einverleiben kann, durch die ihm diese Natur erst dann verständig und vertraut wird. Das Meer erscheint uns deshalb so ungeheuer und rätselhaft, weil sein Spiegel am konsequentesten jede Spur eines menschlichen Pfades verwischt. Aber selbst hier noch sucht der Sprachgebrauch eine Illusion festzuhalten, indem er von den „Furchen" spricht, die hinter den „pflügenden" Schiffen ziehen. Überall, wo die menschliche Tätigkeit mit dem primitiven Notwendigen einsetzt, wie etwa bei der Urbarmachung von Wäldern, bei der Besiedlung öder und unbebauter Striche, beginnt die erste und notwendigste Arbeit damit, das umliegende Stück Natur zu vermenschlichen. Es geschieht alles auf jene unbewußte, regelmäßige, rhythmische Art, die auf primitiver Stufe Notwendigkeit ist und, zum höchsten Bewußtsein gebracht, Kunst heißt. Niemals aber hat diese notwendige oder im anderen Falle künstlerische Arbeit damit begonnen, den gegebenen Zustand der wilden Natur etwa als „malerisches Motiv" nachzuahmen. Es widerstreitet jeder Vernunft, einen solchen Grundsatz zu verteidigen. Er ist im gegenwärtigen Zeitpunkt geradezu verwerflich, da sich unsere Erde kaum noch von den Verirrungen dieser Landschaftsgärtnerei zu erholen beginnt.

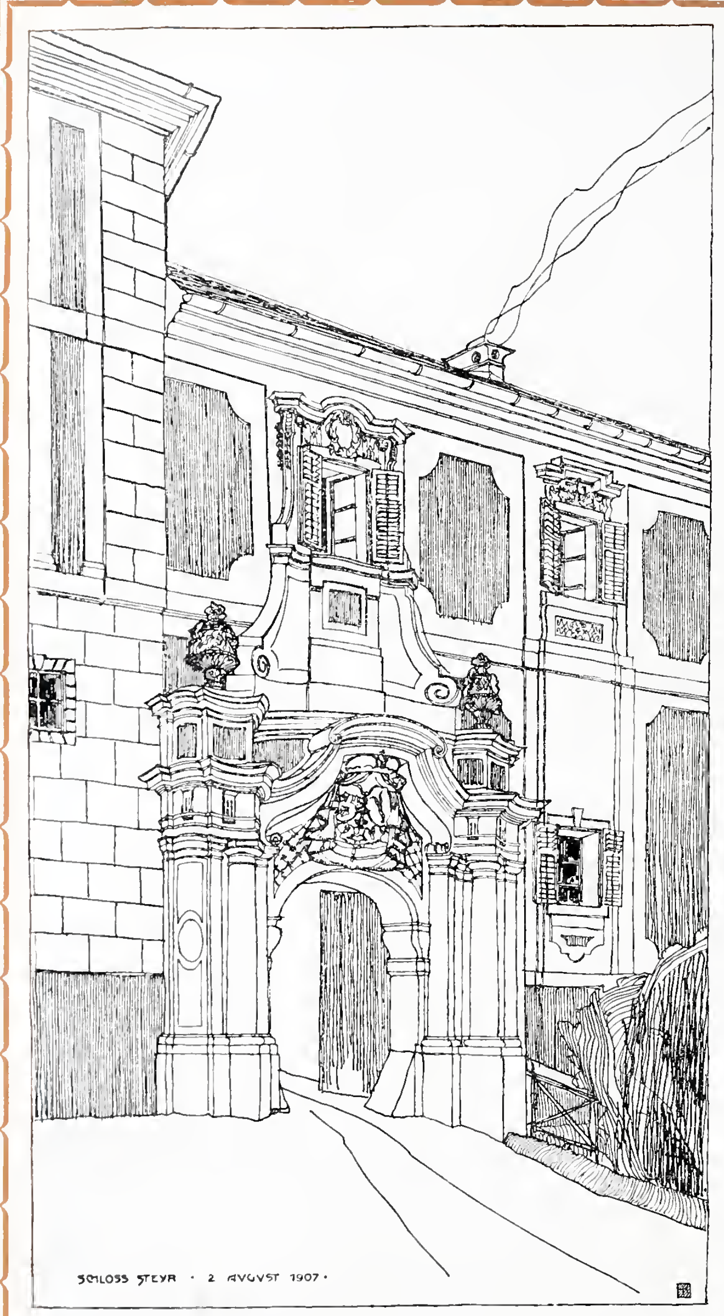
Warum sollte es denn für den modernen Künstler, der sich mit dem Garten beschäftigt, eine Schwierigkeit geben, eine große Parkanlage herzustellen? Das ist ja eben das Wesen des Künstlers, daß er Probleme löst, wo andere unüberwindliche Schwierigkeiten sehen und deshalb meinen, daß es mit der Kunst aus sei. Es gibt keine Aufgaben in der Welt, seien sie noch so klein oder noch so groß, die, wenn sie gut gelöst werden sollen, anders als künstlerisch gelöst werden können, nämlich auf jene schöpferische Art, die nicht rezeptmäßig in jedermanns Hand gegeben werden kann.

Es ist selbstverständlich, daß der Künstler, der einen neuen landschaftlichen Teil in seinen Garten einzubeziehen hat oder einen großen Landschafts- und Parkbezirk anzulegen hat, durchaus regelmäßig verfährt. Ganz Holland, das weite offene Land, mit seinen gleichmäßig abgeteilten, von geraden Wasserstreifen durchzogenen Feldern und Wiesen und mit den hohen, geradegezogenen Alleen gleicht einer ungeheueren Gartenanlage. Die Abwechslung von Wald, Wiesen und Wasserläufen ist keinesfalls einer spielerischen Willkür anheimgegeben, sondern entwickelt sich in der freien Landschaft nach natürlichen Verhältnissen. Nicht auf dem Wege der romantischen Stimmungsmacherei und der landschaftlichen Theatralik ist das Ziel zu erreichen. Mehr als die Leute des Faches hat der Künstler, der nach den Bedingungen seines Materiales forscht, ein Augenmerk auf die natürlichen Verhältnisse, die er in den Dienst seiner seiner Ideen stellt. Der Landschaft gegenüber, die der Gartenkünstler als Park- oder Gartenbesitz einfriedet, wird er, sobald sie fern genug vom Hause ist, mit jenem Respekt begegnen, den er auch für den überlieferten Bestand alter Kunst empfindet. Kurz gesagt, er wird, soweit es irgend möglich ist, auf die Erhaltung des Bestehenden ein Hauptgewicht legen. Er wird sonach weder bestehende alte Bäume oder Baumgruppen, noch Hecken oder überwachsene Gemäuer, noch alte Wege und Pfade, noch den ursprünglichen Wiesen- und Waldbestand antasten, weil er mehr als die Anhänger der Landschaftsmalerei überzeugt ist, daß in diesen alten natürlichen Anlagen jener ursprüngliche Rhythmus oder, wenn man will, jener naive Architekturgeist vorhanden ist, der sein eigenes, bewußtes Schaffen leitet. Denn aus dem natürlichen Werden dieser landschaftlichen Formen, auf das unausgesetzt zahllose Geschlechter eingewirkt haben, ist der menschliche Einfluß zu spüren, der unvermerkt übersichtliche Ordnung und Einheit angestrebt hat. Allerdings geschah es niemals auf Kosten der lokalen und territorialen Bedingungen. Niemals auf gewaltsame Weise. Terrainwellen, gewundene Wasserläufe und ähnliche aus der natürlichen Beschaffenheit sich ergebende Verschiebungen, geologische Verschiedenheiten, von denen die Verschiedenheit der



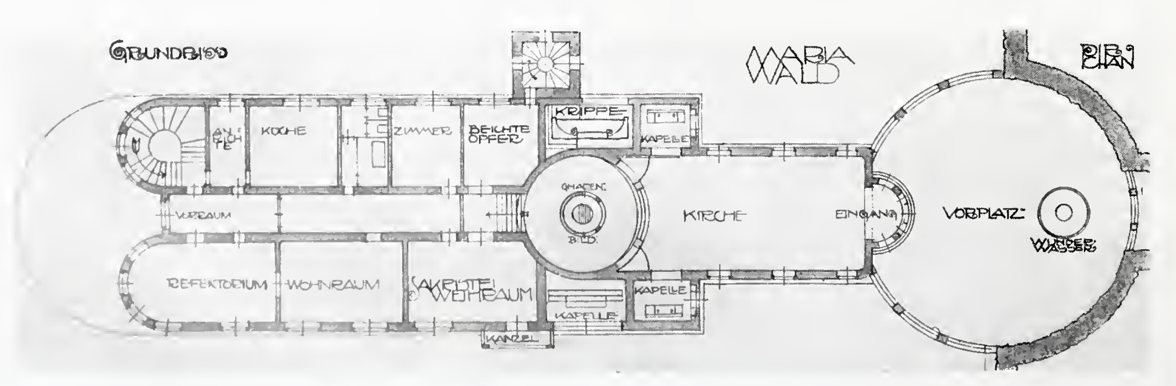
Heizkörperverkleidung im Posthof in Wiener-Neustadt. Architekten Theiß und Jaksch.

pflanzlichen Kulturen abhängt, bestimmen im wesentlichen das Menschenwerk, von dem das Antlitz der Landschaft beseelt ist. Auch diese natürlichen Verschiedenheiten kommen künstlerisch in Betracht. Wer in der Natur zu sehen gewöhnt ist, wird bald bemerken, wie stark die architektonische Auffassung dem von der Menschenarbeit beeinflußten Landschaftsbild zugrunde liegt. Einzelne, weithin sichtbare Bäume dienen der Landbevölkerung als Orientierungszeichen und erfüllen im Grundriß der Landschaft eine geradezu architektonische Funktion. Die Wege, Straßen und Pfade führen nach einem solchen Punkt, der eine Kreuzungsstelle bildet, und es fehlte, um es unserem Sinne zu verdeutlichen, gerade noch, daß die monumentale Erscheinung des Baumes zur Säule würde oder zur Plastik. Oftmals ist ein solcher Baum geradezu künstlerisch ausgezeichnet durch einen Bildstock oder durch ein Holzkreuz. Die Wege, die heran- und weiter führen, sind zwar ursprünglich von dem Axiom bestimmt, daß die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten eine gerade ist. Aber die Terrainwellen zwingen zur Kurvenführung oder der Besitzstand von regelmäßig angelegten Feldern und Wiesen führt eine Brechung der Ge-

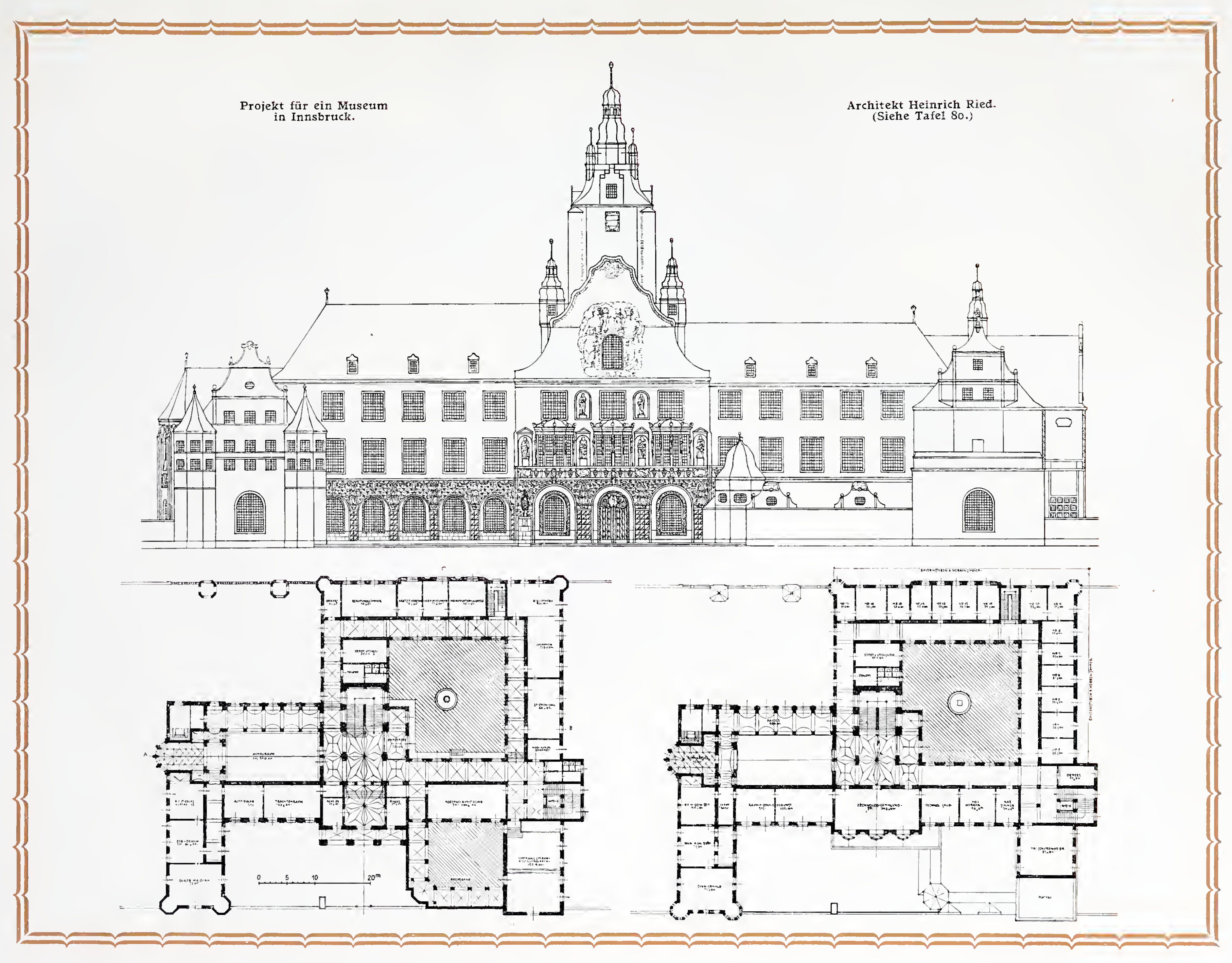


Schloß Steyr. Cand. arch. K. Hoffmann.

raden herbei. Auf diesem hundertfältig modifizierten Wege entstehen nach und nach jene landschaftlichen Zustände, die wir als malerisch empfinden. Im Grunde sind sie architektonisch. Niemals war ihr Entstehen von jener unangenehm süßlichen Sentimentalität und Motivenjägerei bestimmt, die wir in der absichtlichen, sogenannten Landschaftskunst wahrnehmen, sondern immer führte eine Notwendigkeit die Entscheidung herbei. Das ursprüngliche Waldbild zeigt ähnliche Erscheinungen. Hier stehen Bäume verschiedener Art, hohe und niedere, und Strauchwerk, Arten, die sich miteinander gut vertragen, keineswegs aber derselben Familie angehören. Ein Gegenbeispiel zu diesem natürlichen und von dem Künstler respektierten Zustand bilden die Staatswaldungen im geräumten Zustand, wo dieselbe gleiche Art von Bäumen in Reih und Glied unsagbar monoton dasteht und vom Unterholz pedantisch gesäubert sind. Nur einem Landschaftsgärtner kann es passieren, daß er am Rande eines solchen dürftigen Gehölzes, um Stimmung zu machen, Pfingstrosen pflanzt. Hier liegt ein Fall vor, wo ein „künstlerisch" angehauchter Landschaftsgärtner das Motiv suchte. Das Motiv legt stets die Gefahr der Willkür und der Vergewaltigung nahe. Künstlerische Arbeit zeichnet sich stets dadurch aus, daß sie zweckvolle Notwendigkeit zu betonen und zu adeln sucht. Nach diesem Grundsatz haben auch die Engländer stets in den weitläufigen, vom Hause fernentrückten Parkbezirken und freien Landschaftsgebieten verfahren. Sie haben nach der ursprünglichen Beschaffenheit die Landschaft unter Beibehaltung alter Pfade und Wege, die in der Regel unter den gegebenen Umständen die zweckvollste Lösung darstellen, benützt, um nach der vorhandedenen Disposition die Spazierwege, Reit- und Fahralleen anzulegen, die niemals ohne Not in Kurven gehen, Kurven und Biegungen dort beachtet, wo sie durch Terrainverschiedenheiten und andere ältere Anlagen bedingt waren, sie haben an hochgelegenen oder aussichtsreichen Punkten Aussichtswarten, Garten- und Waldhäuser angelegt, die alle in der Regel von vornherein durch Wege verbunden waren, wie immer in der offenen Landschaft solche architektonisch charakteristische Punkte eine Wegverbindung unterhalten, sie haben stattliche einzelne Bäume oder Baumgruppen mit Sitzbänken versehen und ihre natürliche Funktion als Ruhepunkte dadurch betont. Auf diese Art kommt ein planvolles Gefüge zustande, in dem sich in natürlicher, verhältnismäßig ungezwungener, zweckdienlicher Form Wiesenflächen, Waldbestände, Bäume und Baumgruppen, Wassergefälle, Verbindungswege, Alleen, Reit-, Fahr- und Spazierwege, Ruhebänke, Aussichtsstellen, Warten und Pavillons zu einem organisch übereinstimmenden, abwechslungsreichen und, wenn man will, „malerischen oder motivenreichen" Bild, das im Grunde aber regelmäßig, streng architektonisch gegliedert ist, vereinigen. Wie immer bei solchen Anlagen, bei alten Rittergütern und Landschlössern ersichtlich, gravidiert dieser landschaftliche oder parkmäßige Umkreis seiner Anlage nach in der Richtung zum Herrensitz, wo er an den beschnittenen Hecken des eigentlichen, mehr oder weniger weitläufig angelegten Hausgartens in die strenge Gebundenheit des Architekturgedankens übergeht.



Grundriß zur kleinen Wallfahrtskirche und Kloster Maria-Wald. Architekt Emil Pirchan, München.



Projekt für ein Museum in Innsbruck.

Architekt Heinrich Ried. (Siehe Tafel 80.)





Aus: Heinrich Tessenow, „Der Wohnhausbau". Verlag Georg D. W. Callwey.

Der Wohnhausbau.

Von Architekt Heinrich Tessenow.

Mit 21 Abbildungen im Text und 45 teils farbigen Tafeln. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Wir lernen in diesem Werke einen ebenso brillanten Darsteller als einen ernsten, wollenden Architekten kennen. Er behandelt in diesem Werke ausschließlich das Arbeiter- und Kleinbürgerhaus und seine Räume. Es geschieht dies in einer derartig ausführlichen Weise, in einem Studieren bis zum unscheinbarsten Detail, welche die Gewissenhaftigkeit und das ehrliche Streben Tessenows wohl am besten charakterisieren. Ich bin überzeugt, daß dieses Werk durch die Abgeklärtheit in der Behandlung des Stoffes nicht nur für uns Architekten, sondern auch für die weitesten Kreise von bleibendem Werte sein wird. Es ist eine der ehrlichsten und dabei künstlerisch vollendetsten Arbeiten. Und wenn ich sage, ich kann den Darsteller Tessenow auf eine Stufe mit dem Architekten Tessenow stellen, so ist dies im denkbar günstigsten Sinne gemeint. Scharf trennen hiervon möchte ich aber sein Wort. Ich kann ihm in vielem, das er sagt, nur bedingt zustimmen, d. h. nur für den Stoff, den er hier behandelt.

Es ist unumstößlich richtig, wenn er sagt, daß wir heute die Erfüllung rein praktischer Bedürfnisse Empfindungsausdrücken voranstellen müssen und zur Erreichung dieses Zweckes alle verfügbaren Mittel heranziehen werden, wie Maschinenarbeit etc. Daß er die Lösung des Wohnhausbaues in der weiteren Folge im „Typ" sucht, kann aber doch nur mehr sehr bedingt gelten. Dort, wo man nach Beruf, Alter, Lebensweise usw. annähernd gleichgestellten Zwecken und Bedürfnissen zu entsprechen hat.

Tessenow widerspricht sich selbst in diesem Punkte und wird dabei sofort wieder so überzeugend, wie es alle seine Arbeiten sind. Er kommt vom Typ auf den Begriff „Baukunst" zu sprechen. Er sagt hierbei ungefähr folgendes: „Wenn wir eine Aufgabe rein praktisch lösen, so wird der Ausdruck nicht unser Ausdruck sein, sondern durch die Aufgabe selbst, also den Auftraggeber bestimmt sein. Der Künstler kommt erst dann zu Wort, wenn er das Große, das Wesentliche des Hauses, des Raumes etc. zu stärken und zu betonen weiß." Das ist eben die ganz persönliche Note, die hiermit Tessenow nicht nur zugibt, sondern im weitesten Maße betont wissen will. Und die Erfüllung der individuellen Anforderungen ist für den Architekten wohl ebenso natürlich, wie es in der Natur und im Leben, in allen, den geringfügigsten Dingen uns täglich vor Augen tritt.

O. S.





Zwei Wandleuchter aus dem Museum in Bozen.

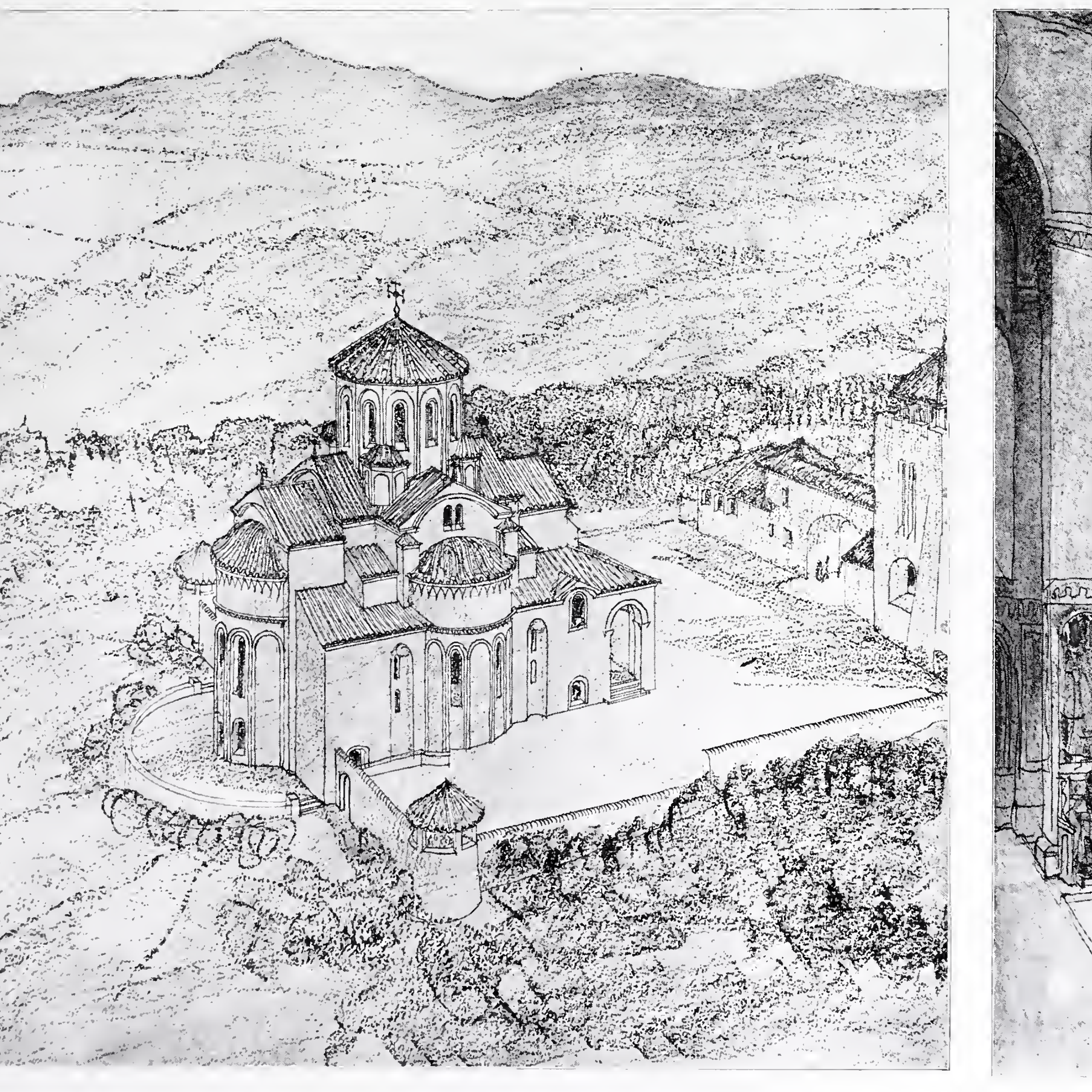


Brunnenhaus im Schlosse Datschitz. Architekt Hans Prutscher.



Studie zu einer Begräbniskirche für Serbien.
Architekt Professor Fr. Ohmann, k. k. Oberbaurat.



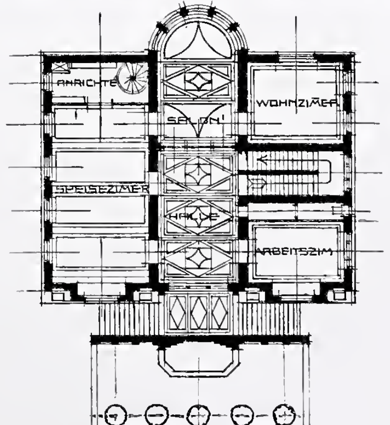


Begräbnisstätte für Serbien.

Architekt Friedrich Ohmann, k. k. Oberbaurat.

Endlich haben wir Architekten, oder doch ein Teil von uns, sich zur Überzeugung durchgerungen, daß wir eigentlich kein Recht haben, die Erscheinung einer Stadt oder eines Landstriches durch aufdringliche Zeichen des individuellen Strebens nach Originalität zu verletzen. Sich der Gegend und ihrer gewohnten Bauweise anpassend, müssen wir bescheidener im Denken werden, die Effekte genauer abwägen und das Bedürfnis nach Anwendung all des architektonischen Apparates, den wir erlernt haben, auf ein Minimum reduzieren. In diesem Sinne machte ich die Vorstudien zum vorliegenden Entwurf bei jenen kirchlichen Beispielen serbischer Bauweise, welche in schlichtester Ausführung an noch vorhandene, dem Byzantinischen verwandte Denkmale des frühesten Mittelalters anschließen. Spätere Beispiele zeigen anstatt des früher typischen Wechsels von Stein und Rohziegelwänden bloß glatte Putzflächen, doch ist immer ein gemeinsames traditionelles Moment zu erkennen in der Art, in welcher bei allen das Grundriß-, Aufbau- und Konstruktionssystem am Äußeren in die Erscheinung tritt. Ohmann.





Studie zu einem Landhaus.

Architekt Emil Hoppe.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



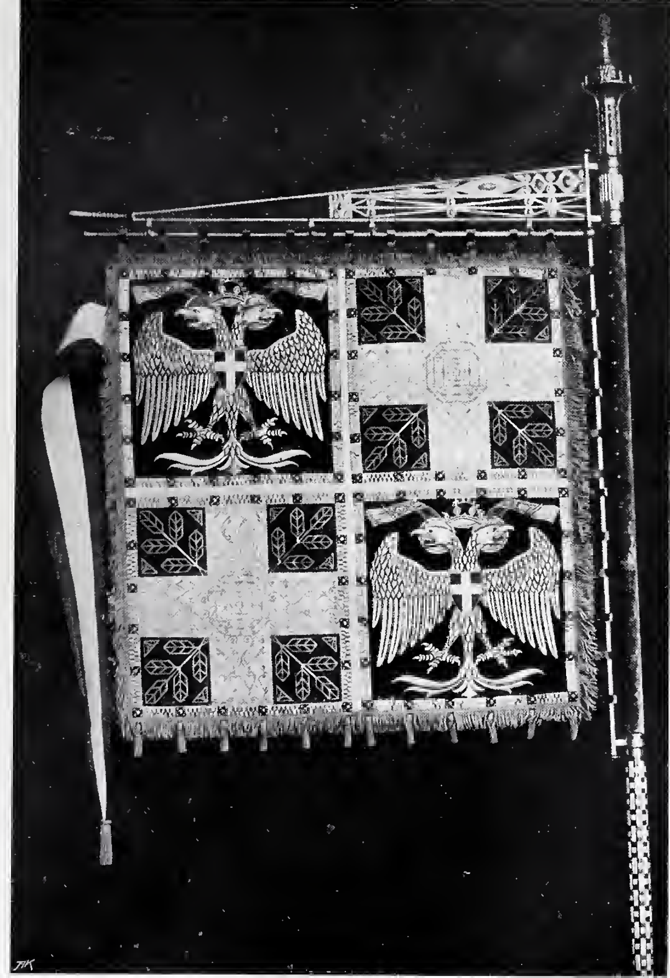


Schützenhaus der Schleusenanlage im Donaukanal in Wien.

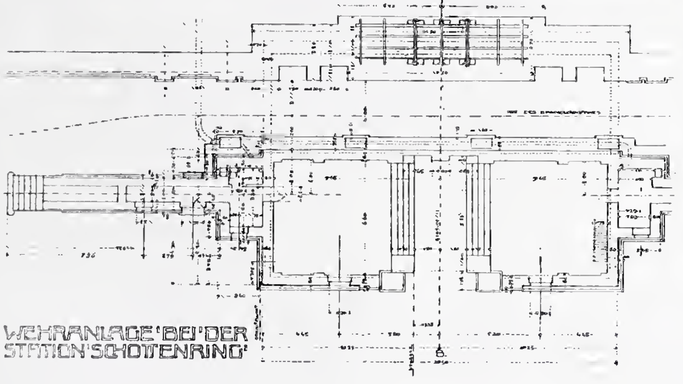
Architekt Otto Wagner, k. k. Oberbaurat.
Projektierung der Eisenkonstruktion und Bauleitung: Strombaudirektion u. Donau-Regulierungs-kommission.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



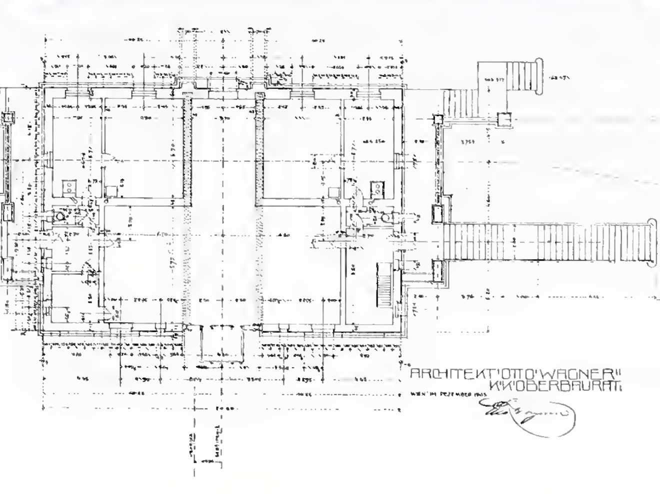












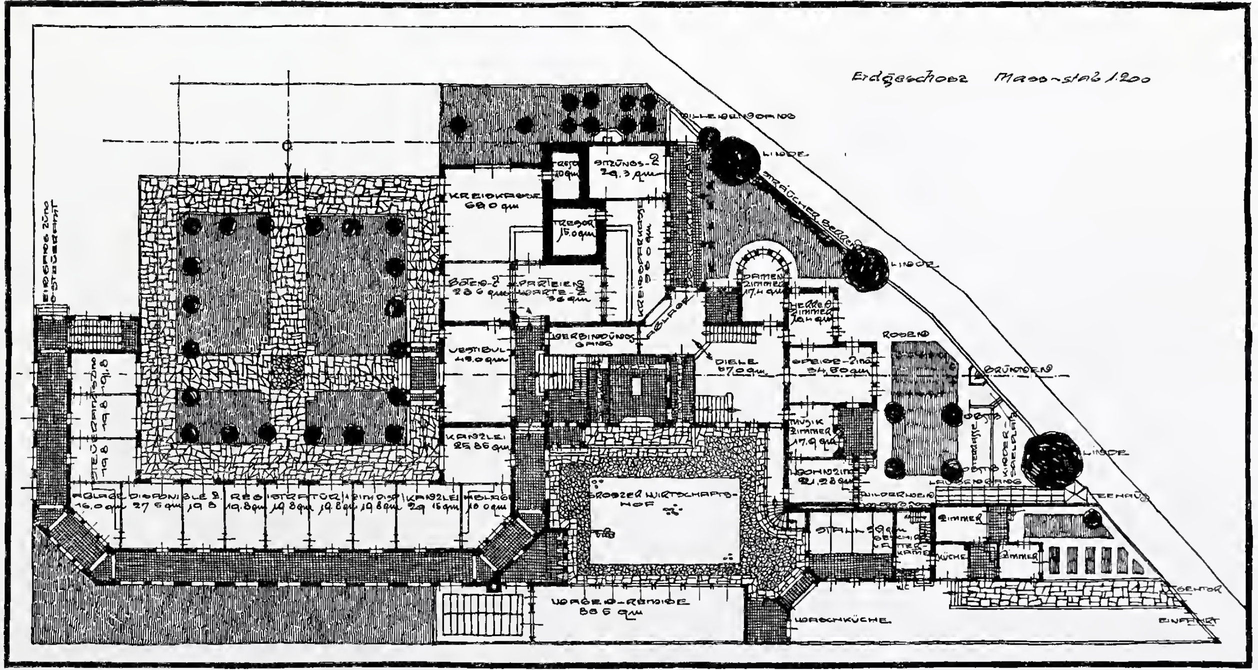
Schützenhaus der Schleusenanlage im Donaukanal in Wien.

Standarte der Wiener Bürgervereinigung.

Architekt Otto Wagner, k. k. Oberbaurat.
Ausgeführt von der Firma Fellinger & Hassinger.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





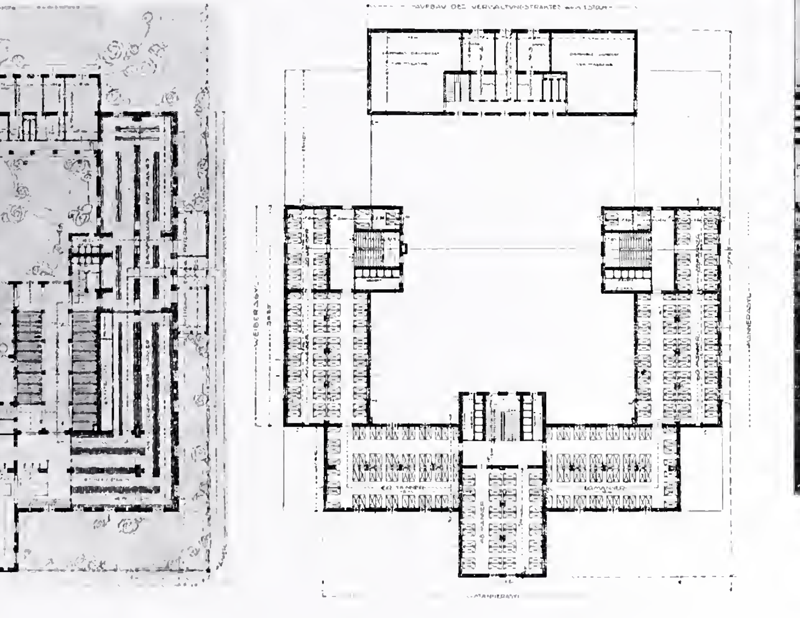
Entwurf für das Kreishaus in Neustadt (Westpreußen).

Architekt Camillo Discher.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.









Das Obdachlosenheim in Wien-Meidling.

Von den Architekten Krepp, Mahler und Michler.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Ansicht der „Kapelle beim Bilde“ bei Reichenberg.

Architekten Professoren Kühn und Fanta.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



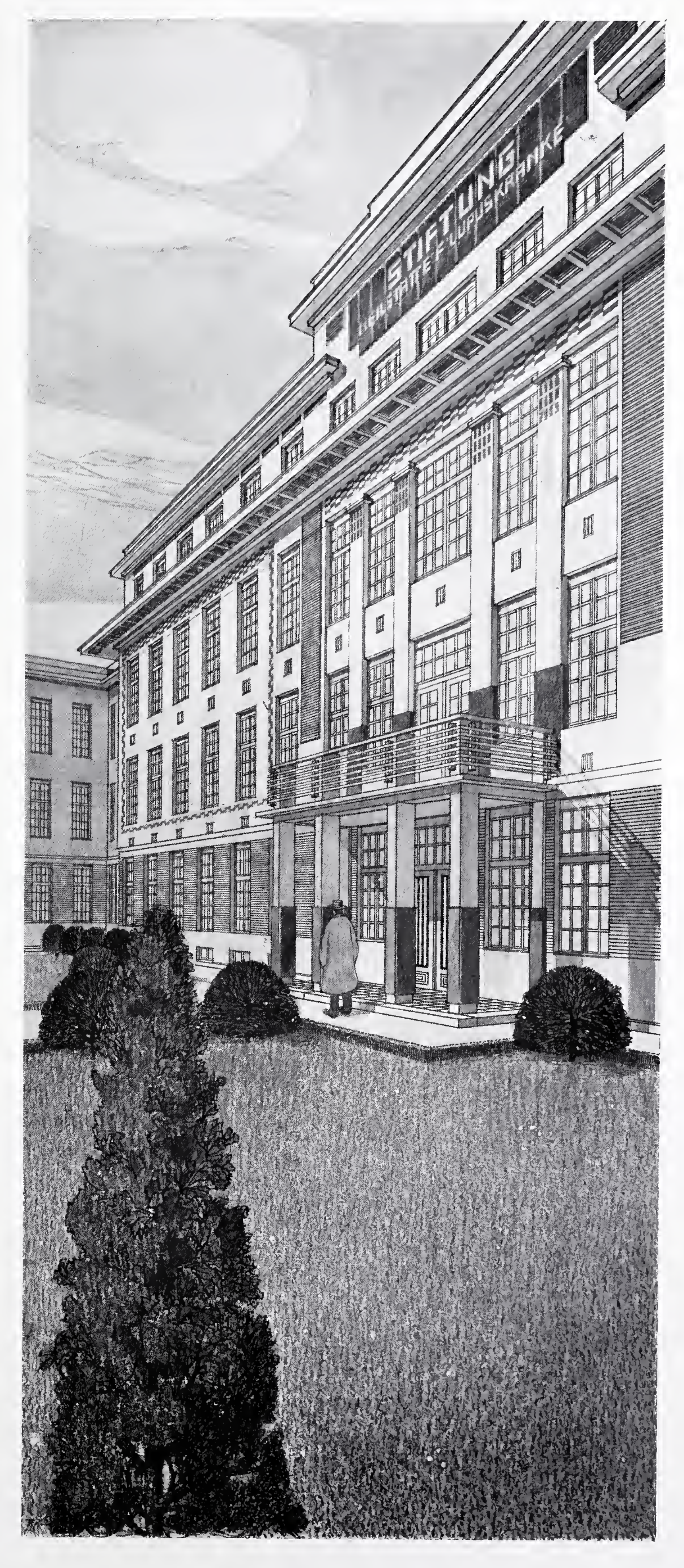


Stiftung „Heilstätte und Heim für Lupuskranke".

Architekt Otto Wagner, k. k. Oberbaurat.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



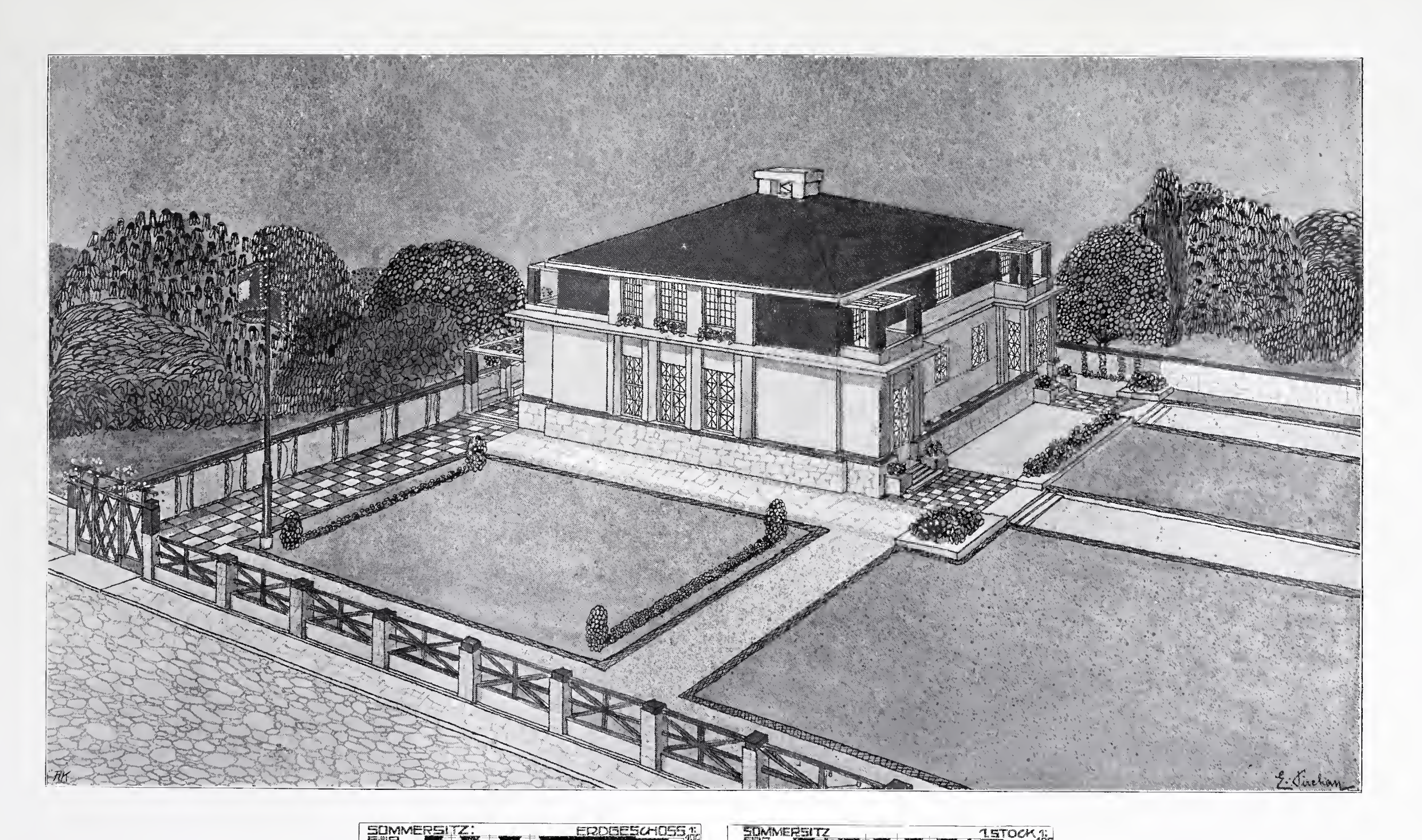


Stiftung „Heilstätte und Heim für Lupuskranke".

Architekt Otto Wagner, k. k. Oberbaurat.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





SOMMERSITZ: FÜR BARON U: IN: B: ERDGESCHOSS 1:100

KÜCHE · SPEISE ZIMMER · TERASSE · HALLE · ENTREE

SOMMERSITZ FÜR BARON U: IN: B: 1. STOCK 1:100

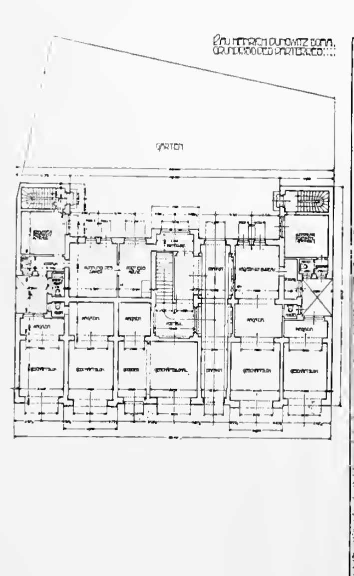
VORRAUM · FREMDEN ZIMMER · ERZIEHER · ELTERN · KINDER · BAD · TERASSE

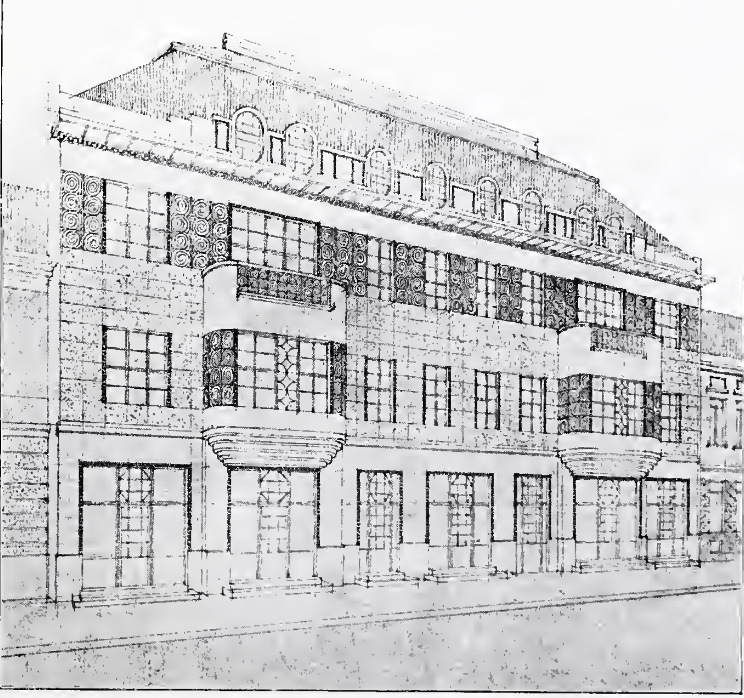
Sommersitz für Baron U. in B.

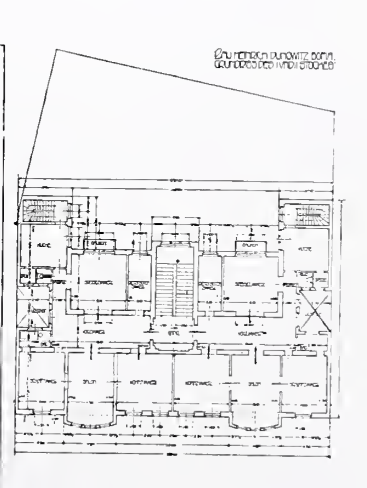
Architekt E. Pirchan.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.









Entwurf zu einem Wohnhaus in Sofia. Architekten Hora und Safonith.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



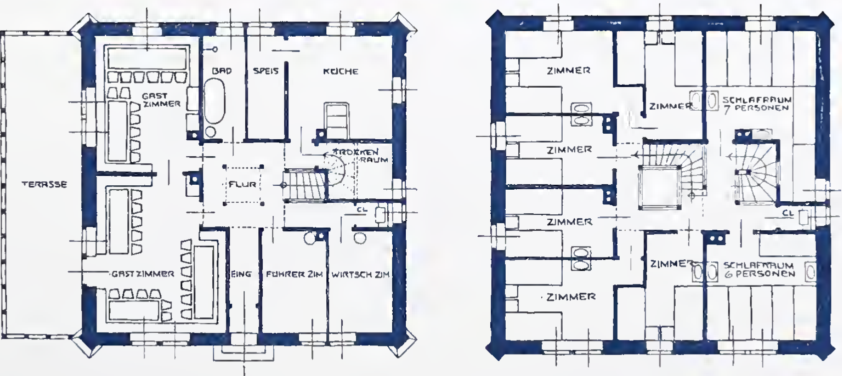


Kuranstalt am Semmering.

Architekten Franz Freiherr von Krauß, k. k. Baurat, und J. Tölk.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

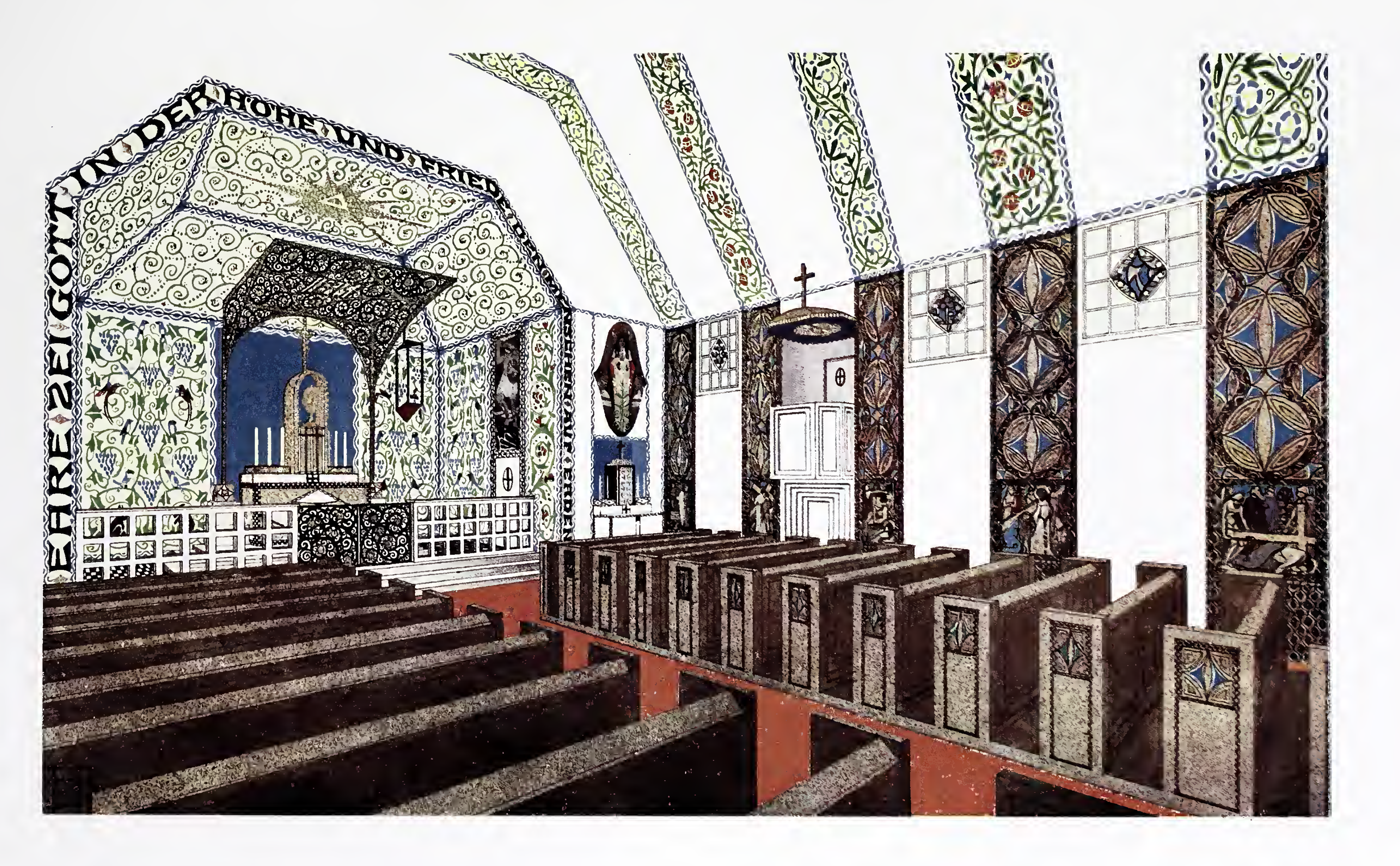




Schutzhaus in den Dolomiten für den D.-Ö. Alpenverein.

Architekt E. Höchsmann.



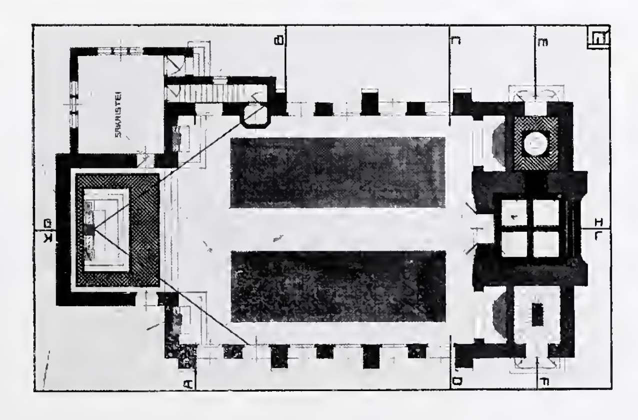


Kirche in Vilpian.

Architekt Robert Farsky.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Kirche in Vilpian.

Architekt Robert Farsky.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



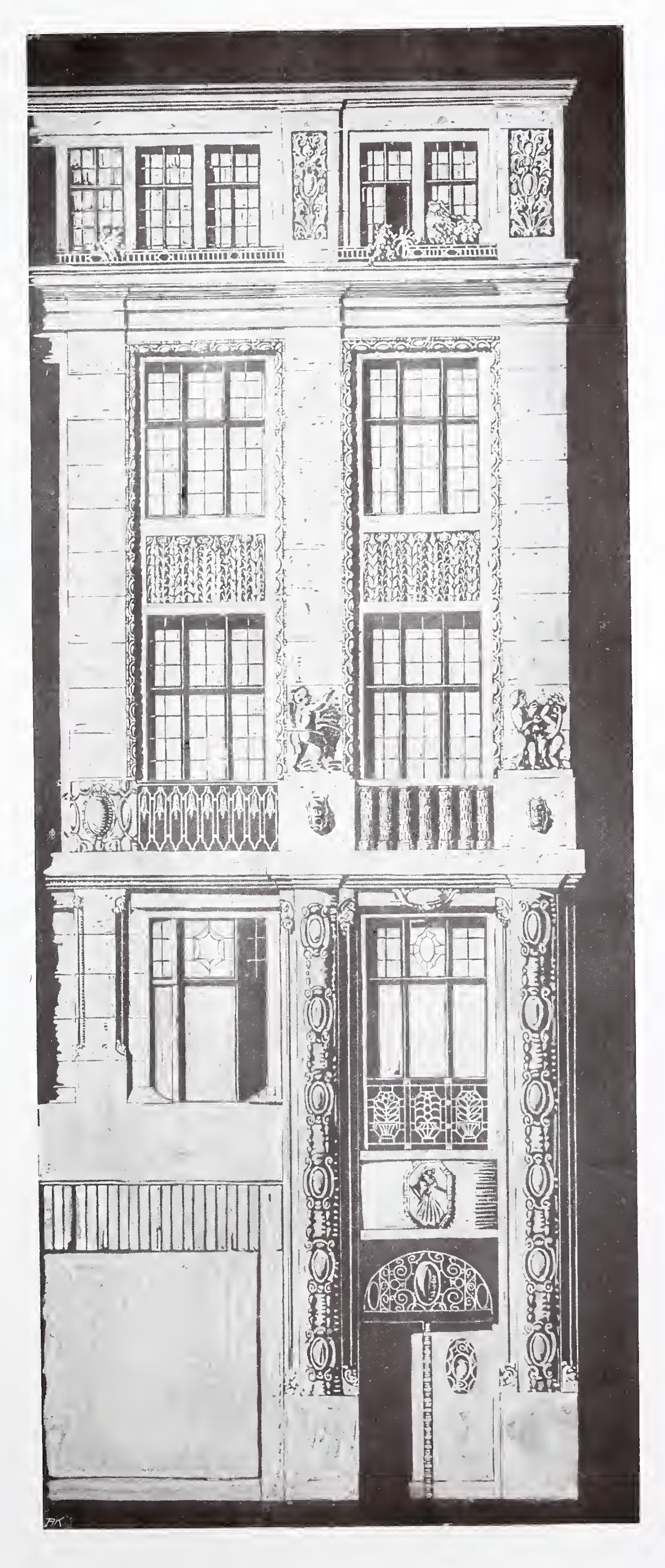


Grabmal in Nymburk.

Architekt Joža Gočar.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Fassadendetail für ein Miethaus.

Architekt Johannes Wüstling.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





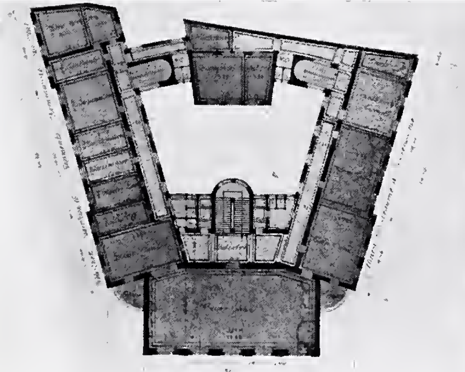


Kamp-Hu Teesalon — Wien, Seilergasse.

Architekten Hans Mayr und Theodor Mayer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



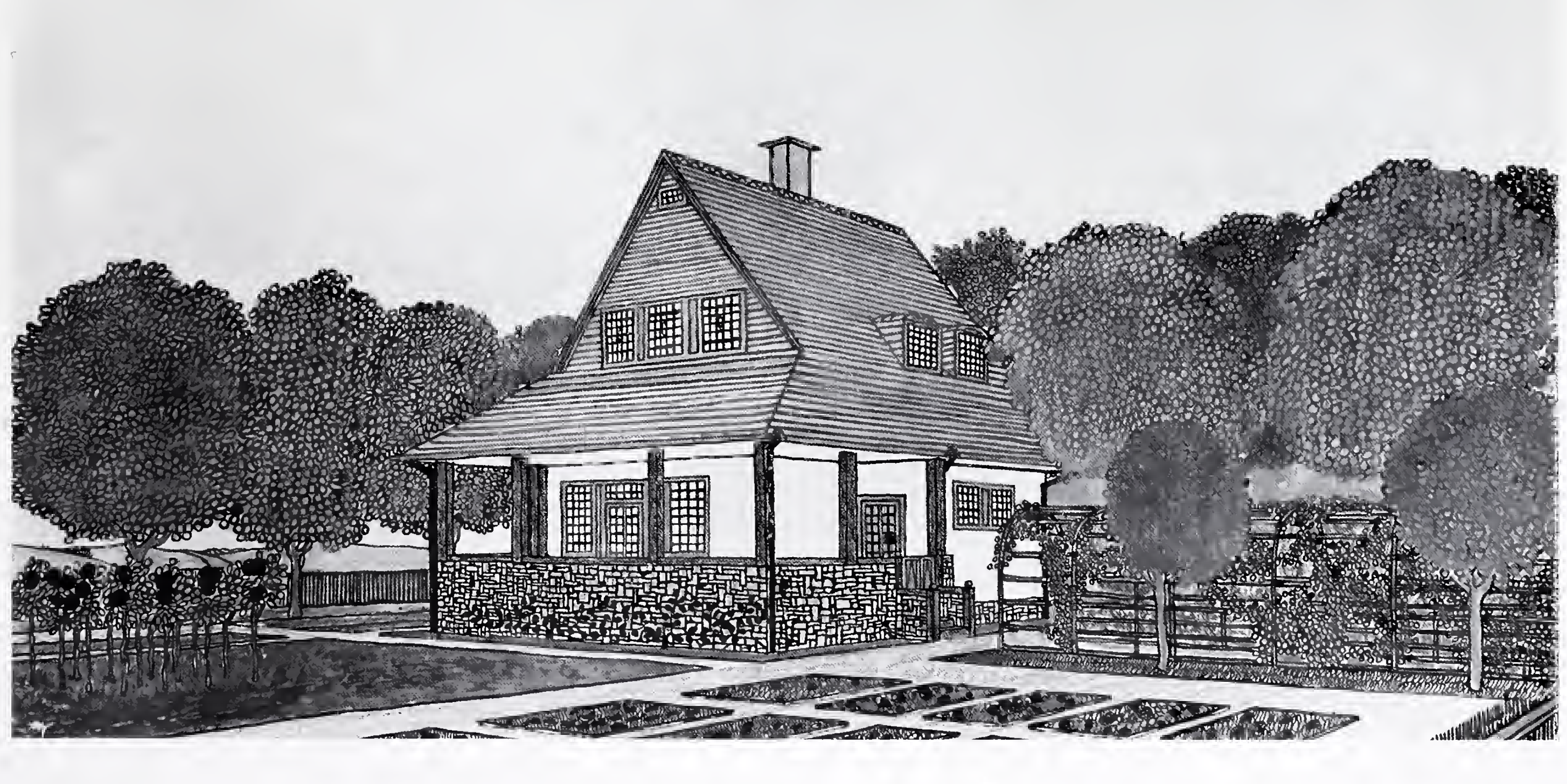


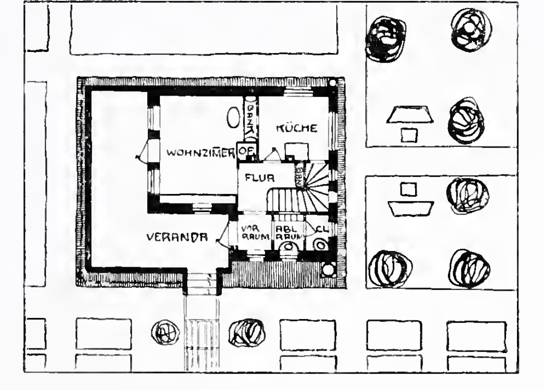
Projekt für ein Militärkanzleigebäude in Troppau.

Architekt Freih. von Stutterheim.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.







Studie für ein kleines Landhaus.

Architekt Karl Bräuer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



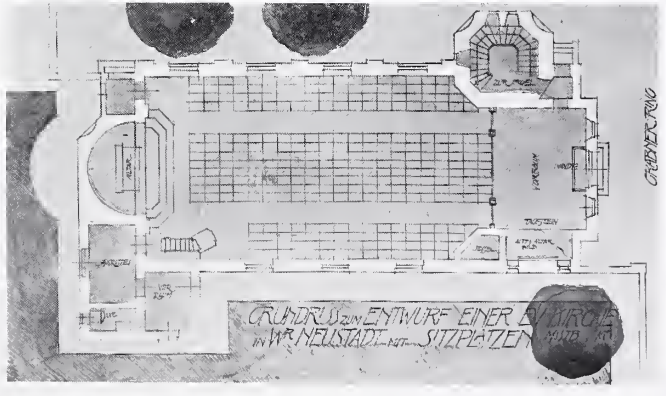


Mausoleum.

Architekt Rudolf Perco.



ZUM ENTWURF EINER EVANGEL.
KIRCHE IN WIENER NEVSTADT.



Evangelische Kirche für Wiener-Neustadt.

Architekt Julius Schulte.



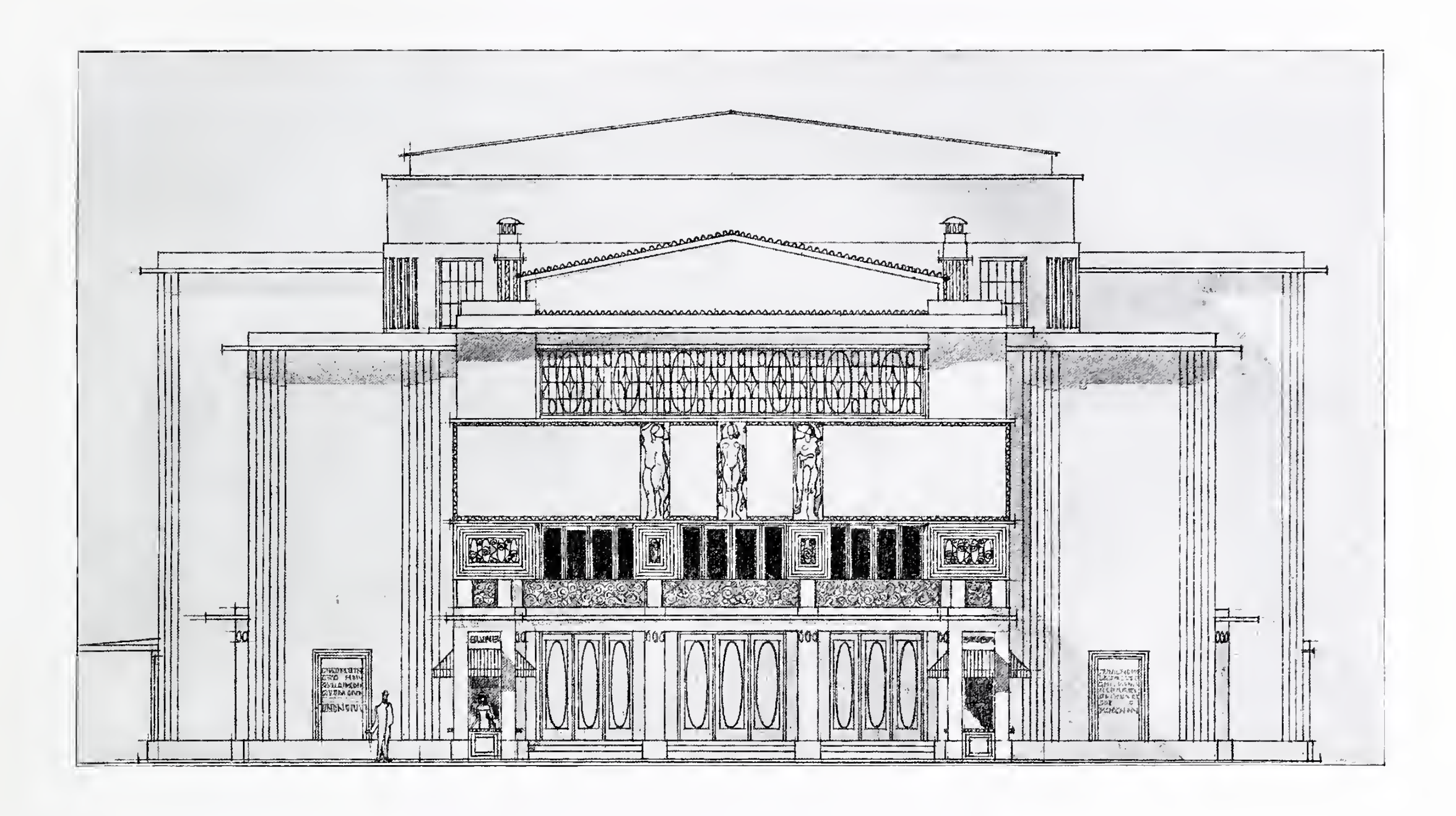


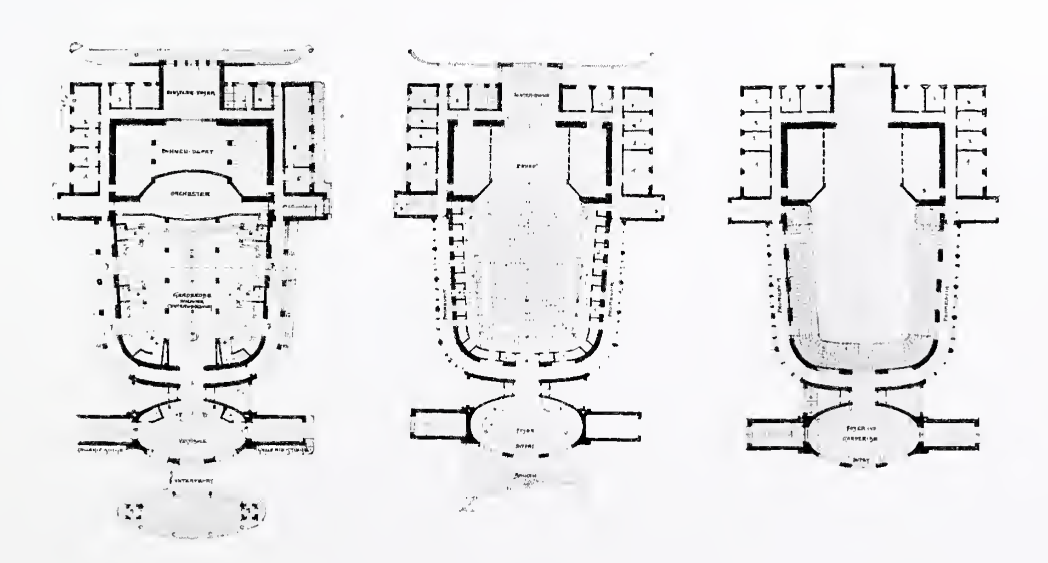
Evangelische Kirche für Wiener-Neustadt.

Architekt Julius Schulte.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



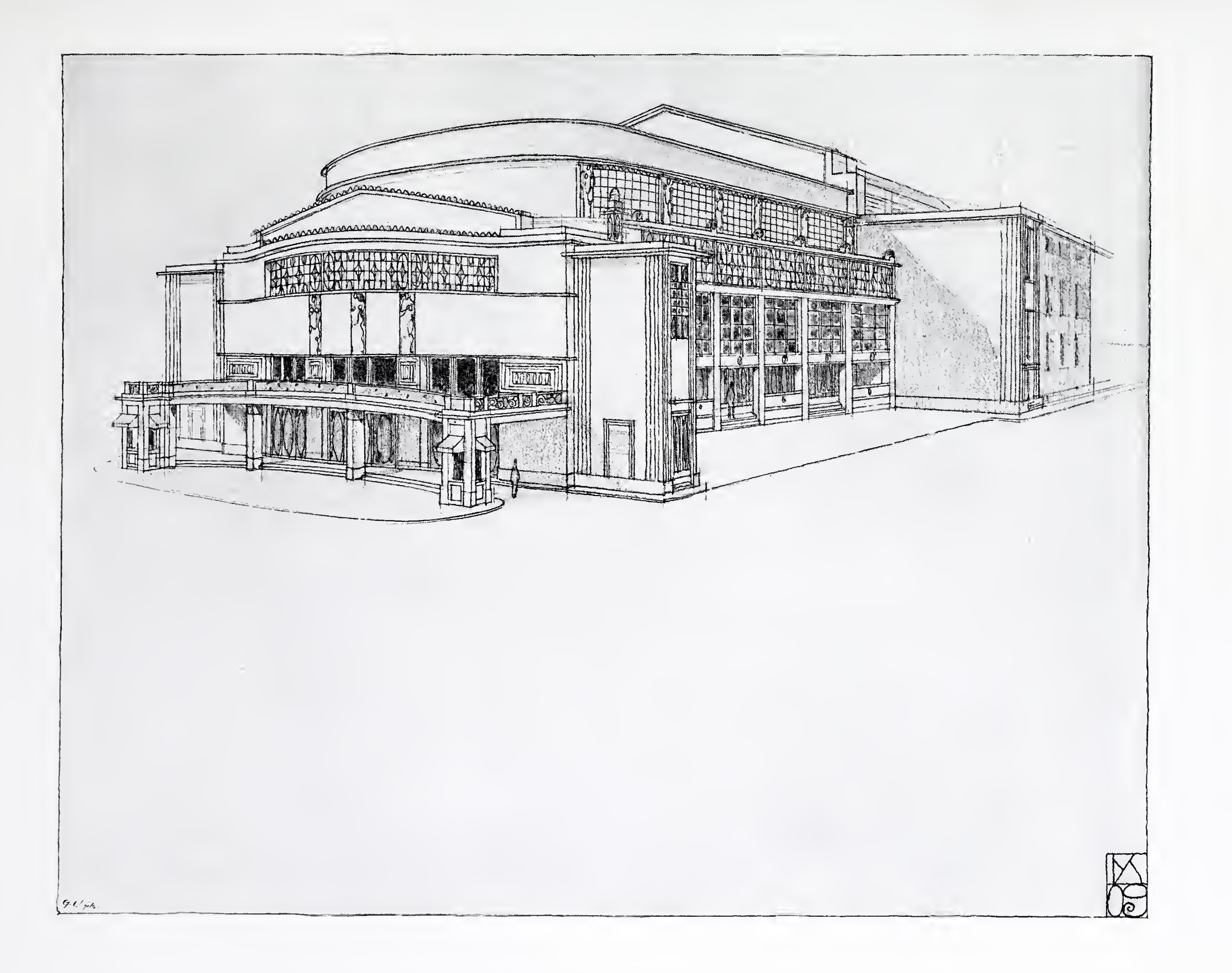




Projekt für das Theater in Focsani, Rumänien.

Architekt Marcel Kammerer.



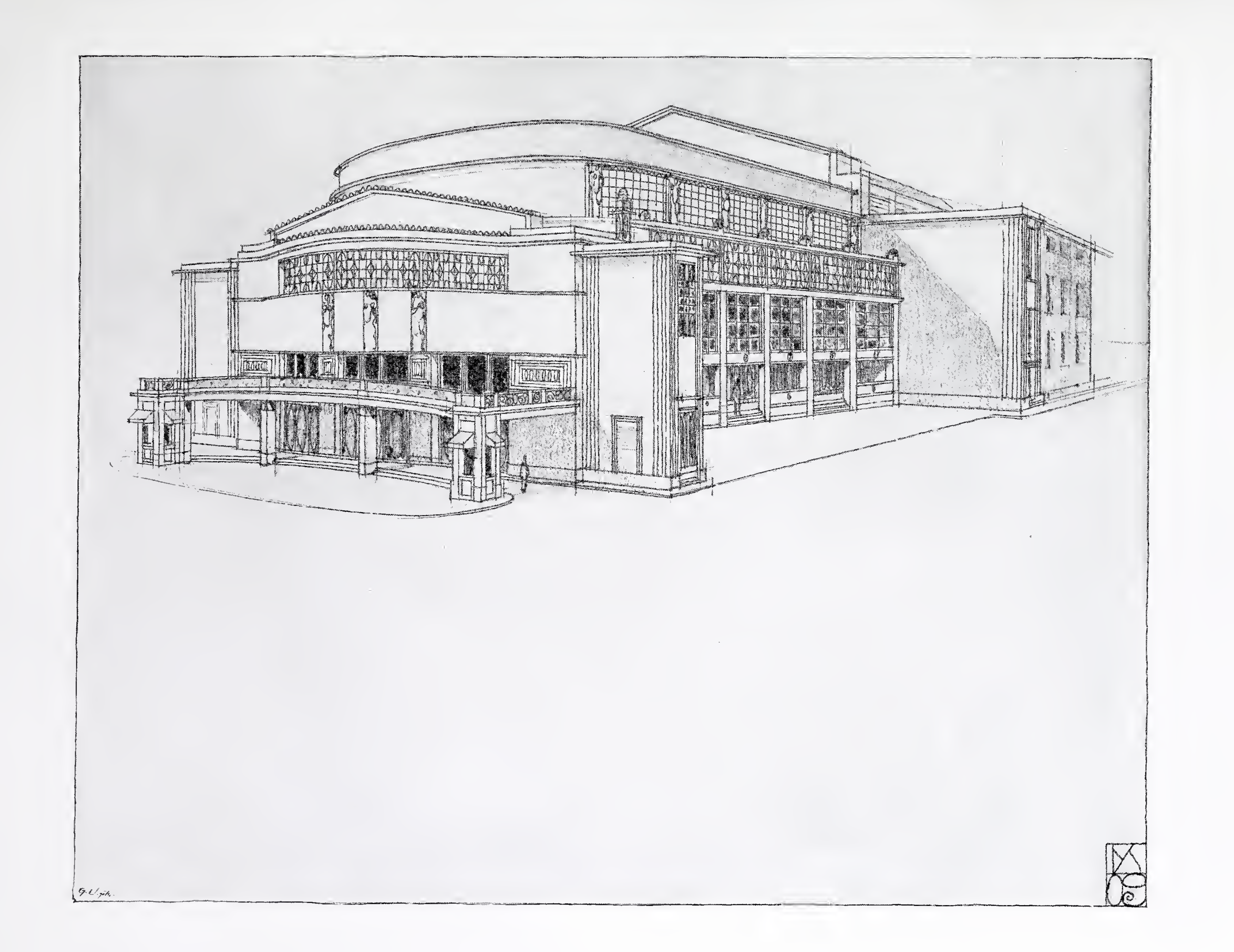


Projekt für das Theater in Foscani, Rumänien.

Architekt Marcel Kammerer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



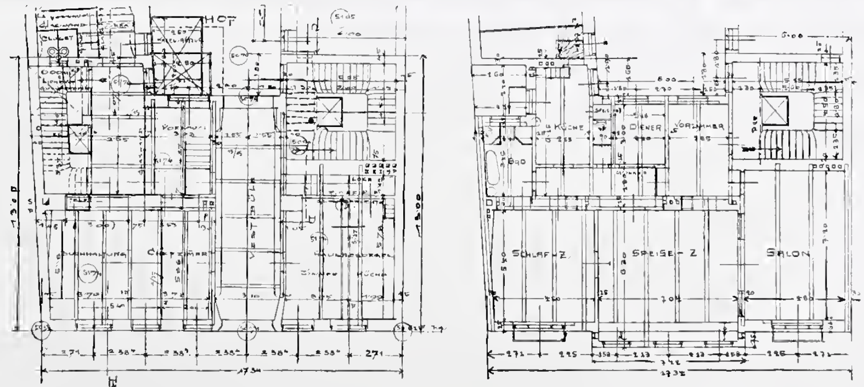


Projekt für das Theater in Foscani, Rumänien.

Architekt Marcel Kammerer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Miethaus, Wien-Seidengasse.

Architekt Ernst Epstein.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Sakristei bei St. Stefan.

Architekt Franz Krupka.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



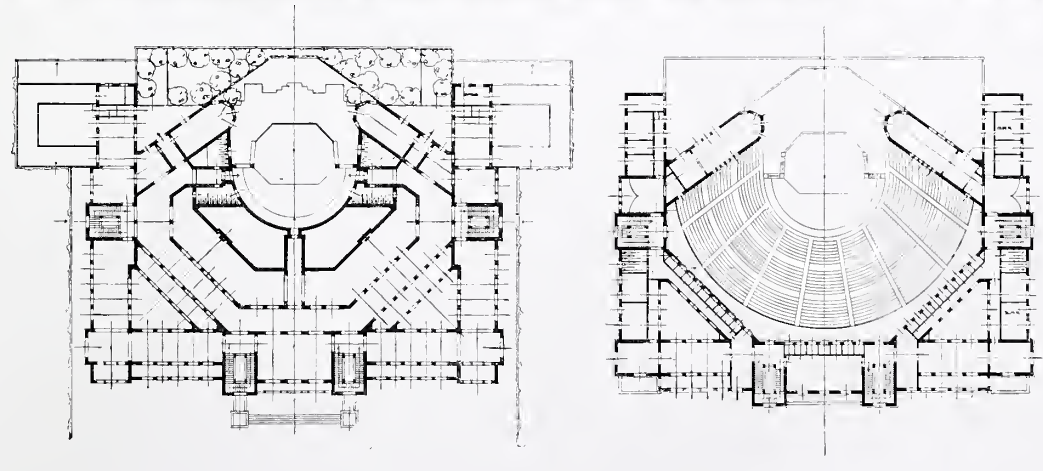


Villa Ingenieur Assan, Bukarest.

Architekt Marcel Kammerer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





1 u. 2 STOCK MET. 1:350

Projekt für ein Freiluft-Theater.

Architekt Paul Roller.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Neue Wiener Handels-Akademie.

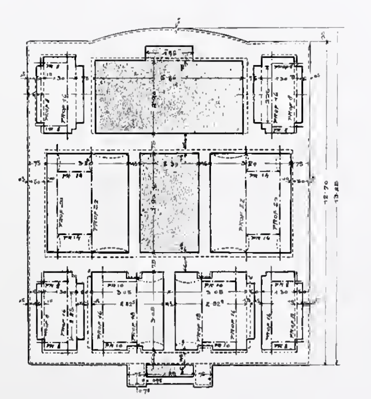
Professor Julius Deininger, k. k. Oberbaurat und Architekt Wunibald Deininger.

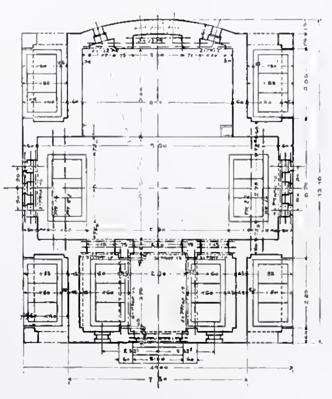
Verlag Ed. Kosmack in Wien.



MORS PORTA:COELI

KAPELLE MIT GRÜFTEN AM ORTSFRIEDHOF IN WEIDLINGAU





Gruftkapelle in Weidlingau.

Architekt Max Hegele.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

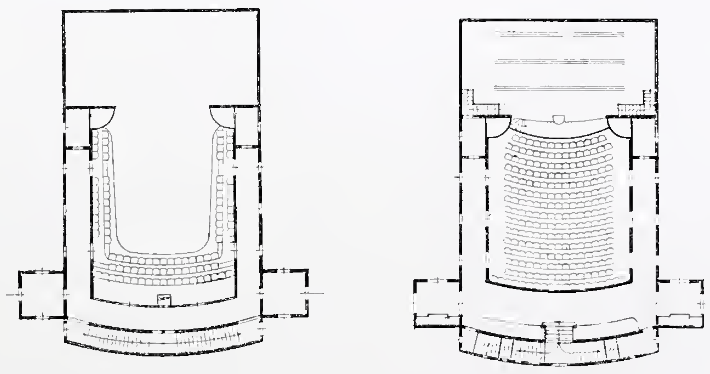




Wohnhaus in Wien, Hohe Warte.
Architekt Josef Hoffmann, k. k. Professor.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



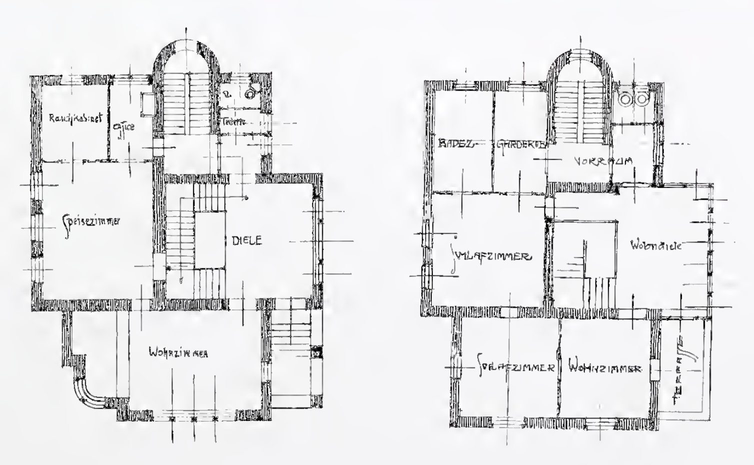


Projekt für ein Sommertheater in Luhačovic.

Architekt Franz Roith, Prag.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Entwurf zu einem Landhaus.

Architekt Eduard Thumb.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



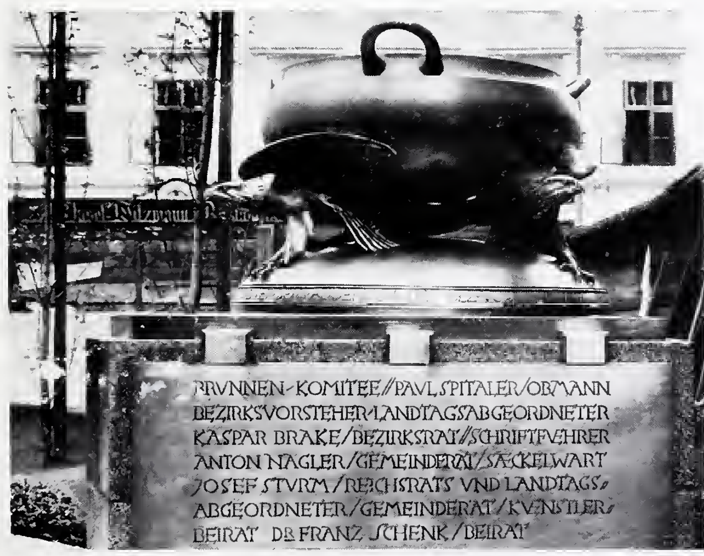


Karl Borromäus-Brunnen in Wien, III.

Architekt Josef Plečnik und Bildhauer Josef Engelhart.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



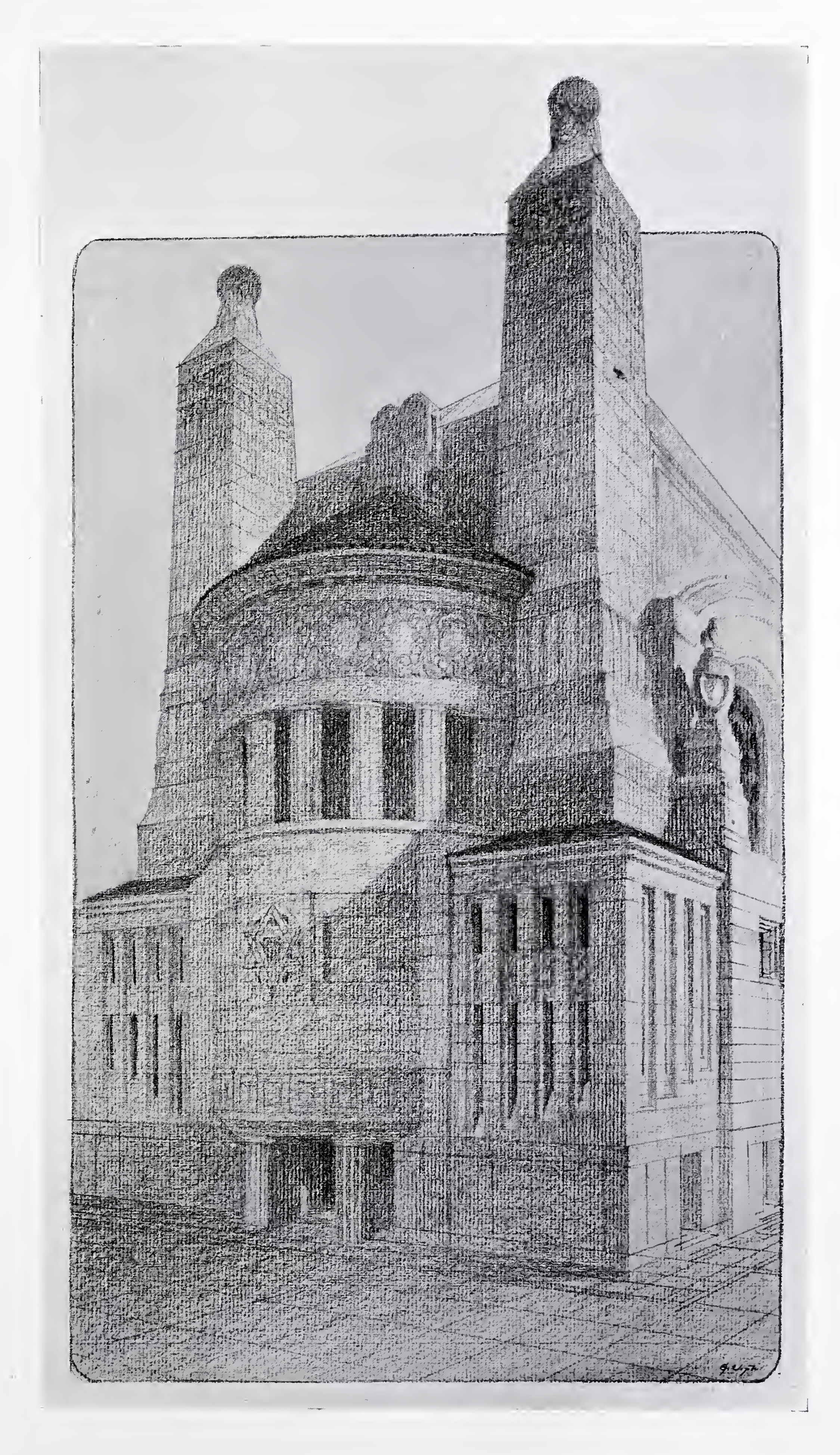




Details vom Karl Borromäus-Brunnen in Wien, III.

Architekt Josef Plečnik und Bildhauer Josef Engelhart.

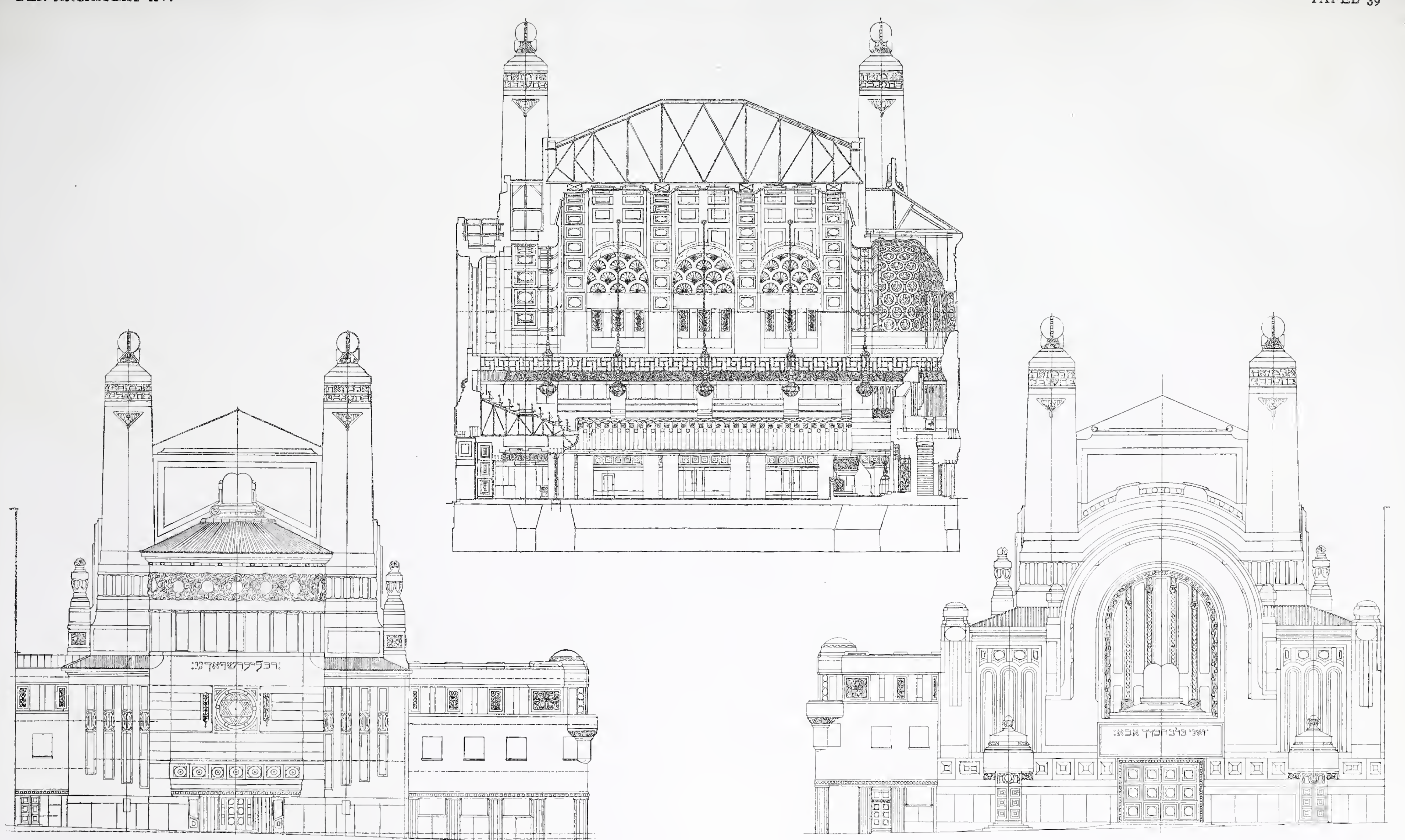




Projekt für den israelitischen Tempel in Triest.
Architekt Franz Matouschek, Budapest.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



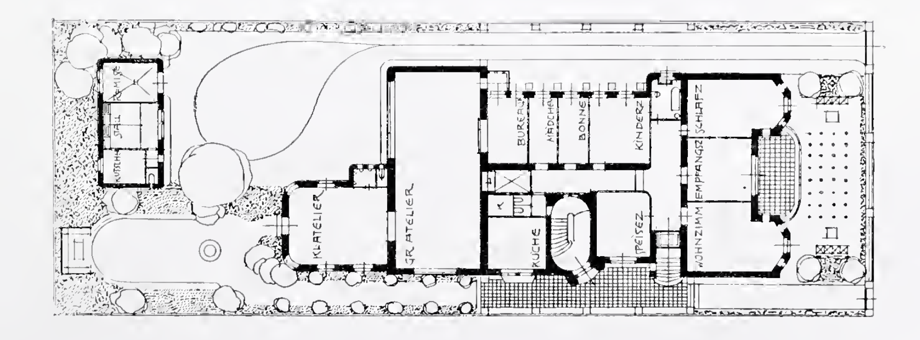


Projekt für den israelitischen Tempel in Triest.

Architekt Franz Matouschek, Budapest.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Wohnhaus in Budapest.

Architekt Franz Matouschek, Budapest.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Gitter in Prag.

Entwurf und Ausführung von F. Houdek, Ziseleur in Prag.





WEBEREI DER FIRMA JOH. LIEBIG & Co. IN REICHENBERG.

ARCHITEKTEN PROFESSOREN KÜHN UND FANTA.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Hotel Wiesler in Graz.

Architekt Marcel Kammerer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Speisesaal im Hotel Wiesler, Graz.

Architekt Marcel Kammerer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.







Details aus dem Speisesaal im Hotel Wiesler, Graz.

Architekt Marcel Kammerer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Palais des Wiener Bankvereines in Prag.

Architekt J. Zasche, k. k. Baurat, Prag.
Architekt Alexander Neumann, Wien.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Haus der Prager Eisenindustrie-Gesellschaft.

Architekt J. Zasche, k. k. Baurat, Prag.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Projekt für einen Festsaalanbau zu dem Palais der italienischen Botschaft.

Architekt Pietro Palumbo.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



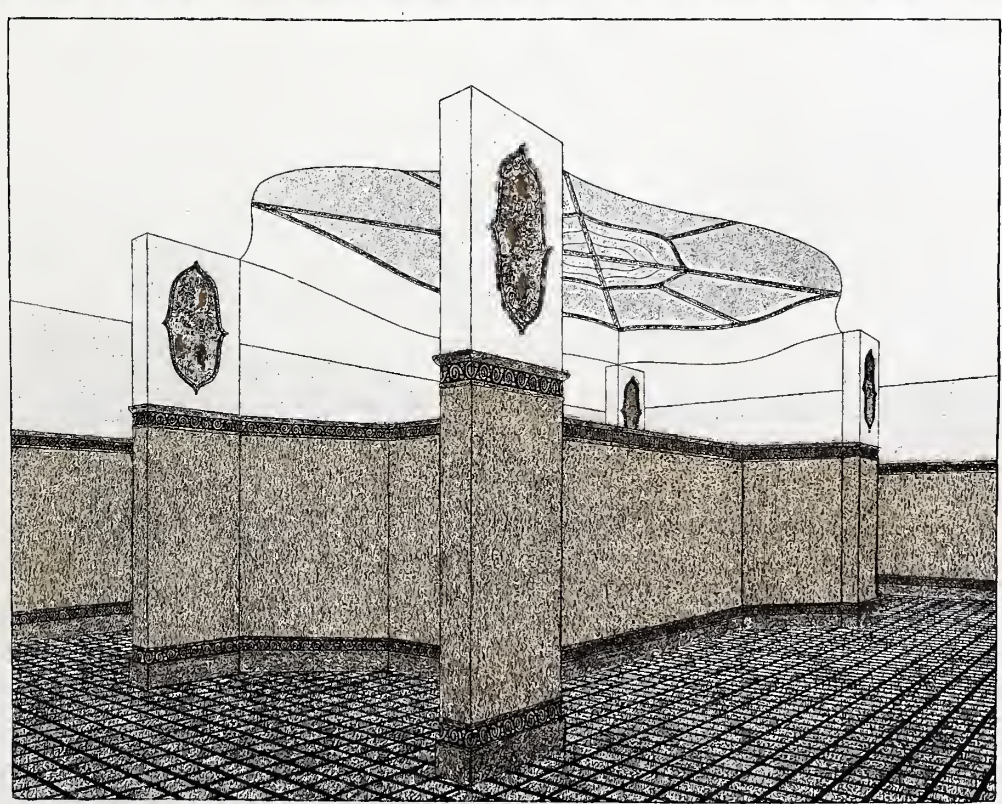


Projekt für einen Festsaalanbau zu dem Palais der italienischen Botschaft in Wien.

Architekt Pietro Palumbo.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



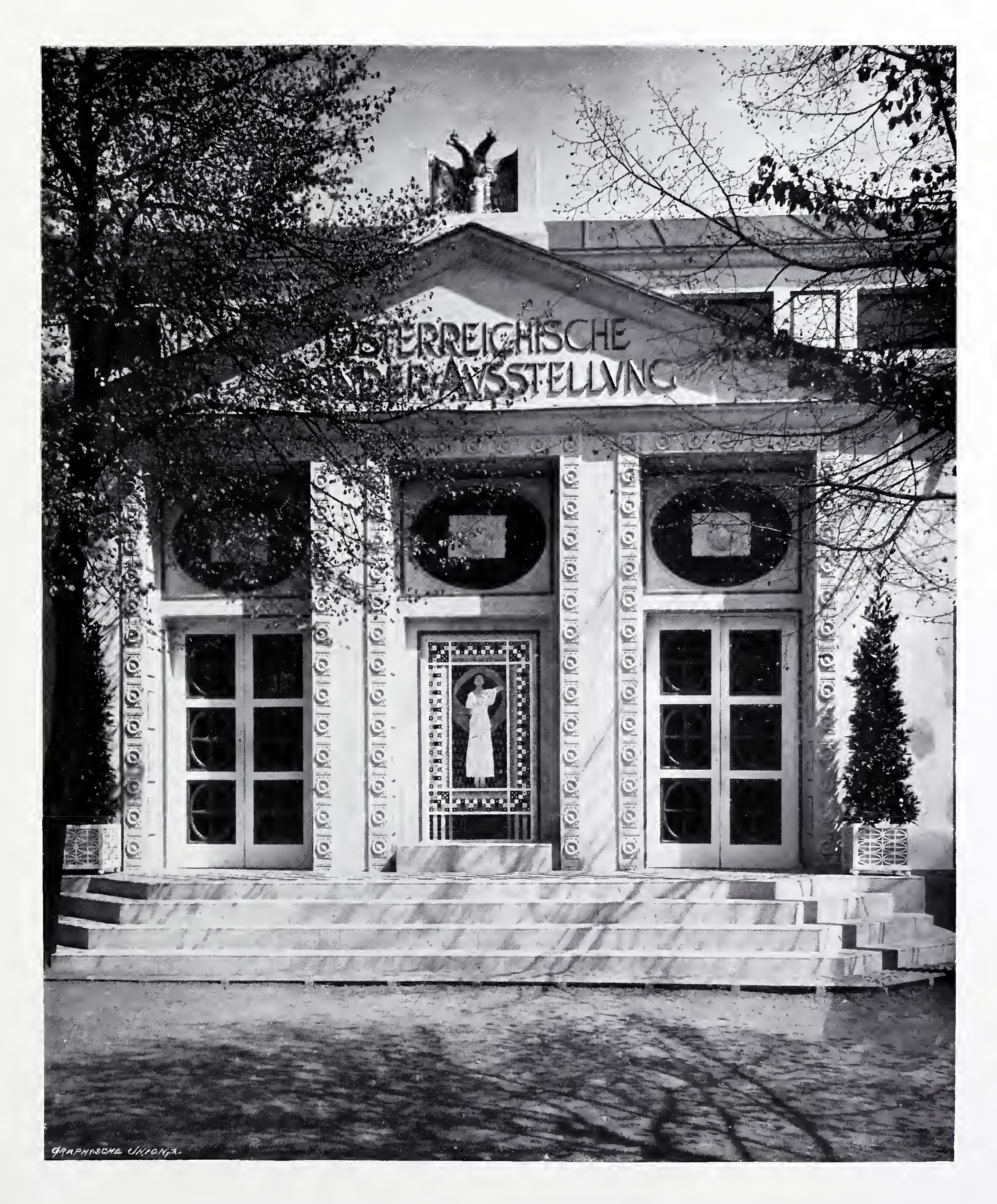


Zwei Ausstellungsräume der Dresdner Ausstellung 1909.

Professor Otto Prutscher.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Fassade der österreichischen Sonderausstellung in Dresden 1909.

Von Professor Oswin Hempel, Dresden.
Mosaik von R. Geyling, Wien. Ausführung von Karl Geylings Erben.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Wohnhaus in Wien XVIII.

Architekt Hubert Geßner.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Fassadendetail von einem Wohnhaus in Graz.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

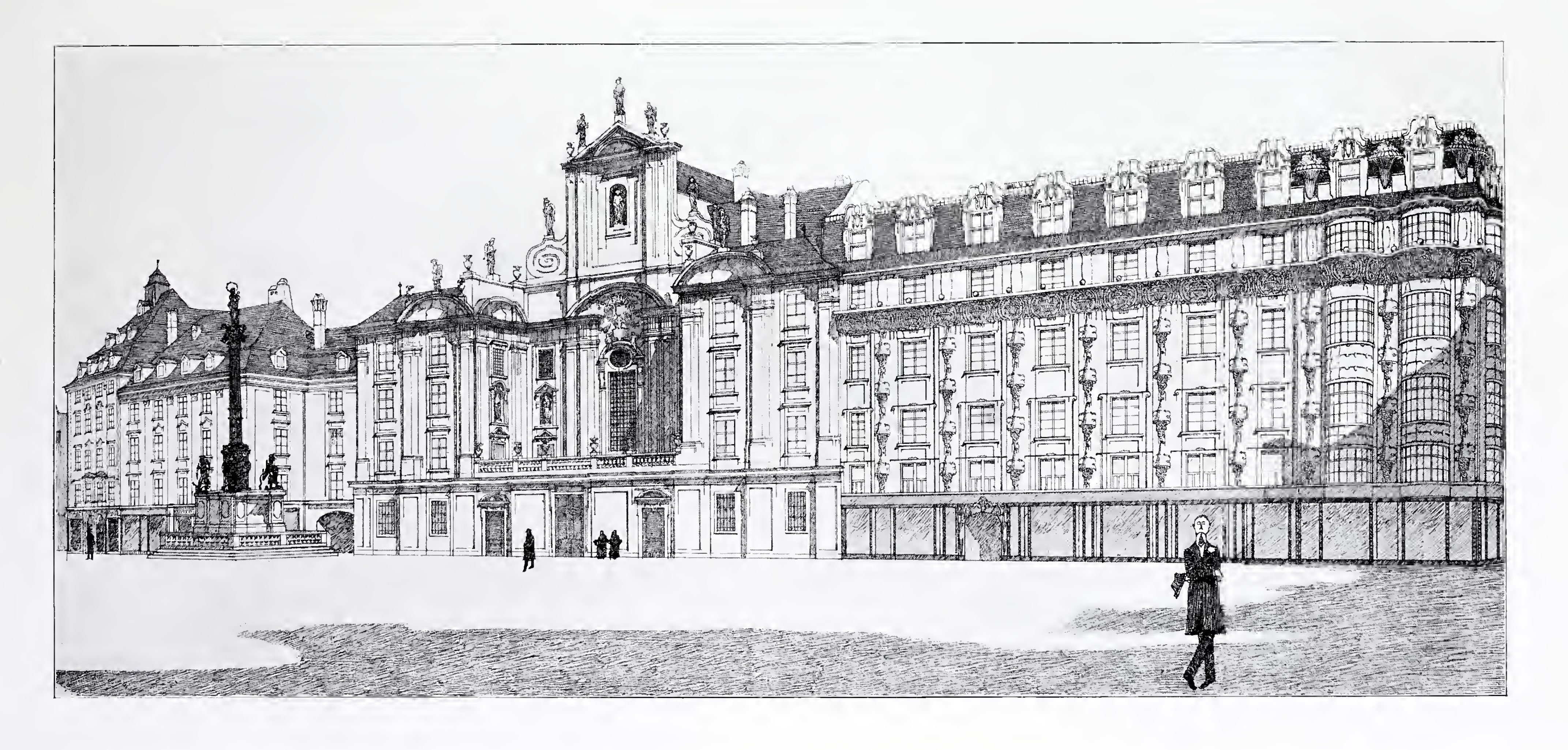




Grabmal in Mauer bei Wien.

Architekt Emil Hoppe.
Mosaik ausgeführt von der Wiener Mosaikwerkstätte.
Steinmetzarbeit von L. Schäftner, Wien.





Konkurrenzprojekt für den Umbau des Kriegsministeriums am Hof in Wien.

Architekt Heinrich Ried.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Der Platz „Am Hof“ mit dem Kriegsministerium in Wien.

Nach einem Aquarell von Erwin Pendl.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Totalansicht der „Kuranstalt Semmering".

Von den Architekten Franz Frh. v. Krauß, k. k. Baurat, & J. Tölk.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Großer Speisesaal in der „Kuranstalt Semmering".
(Von den Architekten Franz Frh. v. Krauß, k. k. Baurat, & J. Tölk.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



Terrasse und Stiegenaufgang in der „Kuranstalt Semmering“.

Von den Architekten Franz Frh. v. Krauß, k. k. Baurat, & J. Tölk.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Das Egerer Stöckl.

Nach einer Originalradierung von Richard Teschner, Prag.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Familienwohnhaus in Wien XIX.

Architekt Josef Hoffmann. k. k. Professor.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

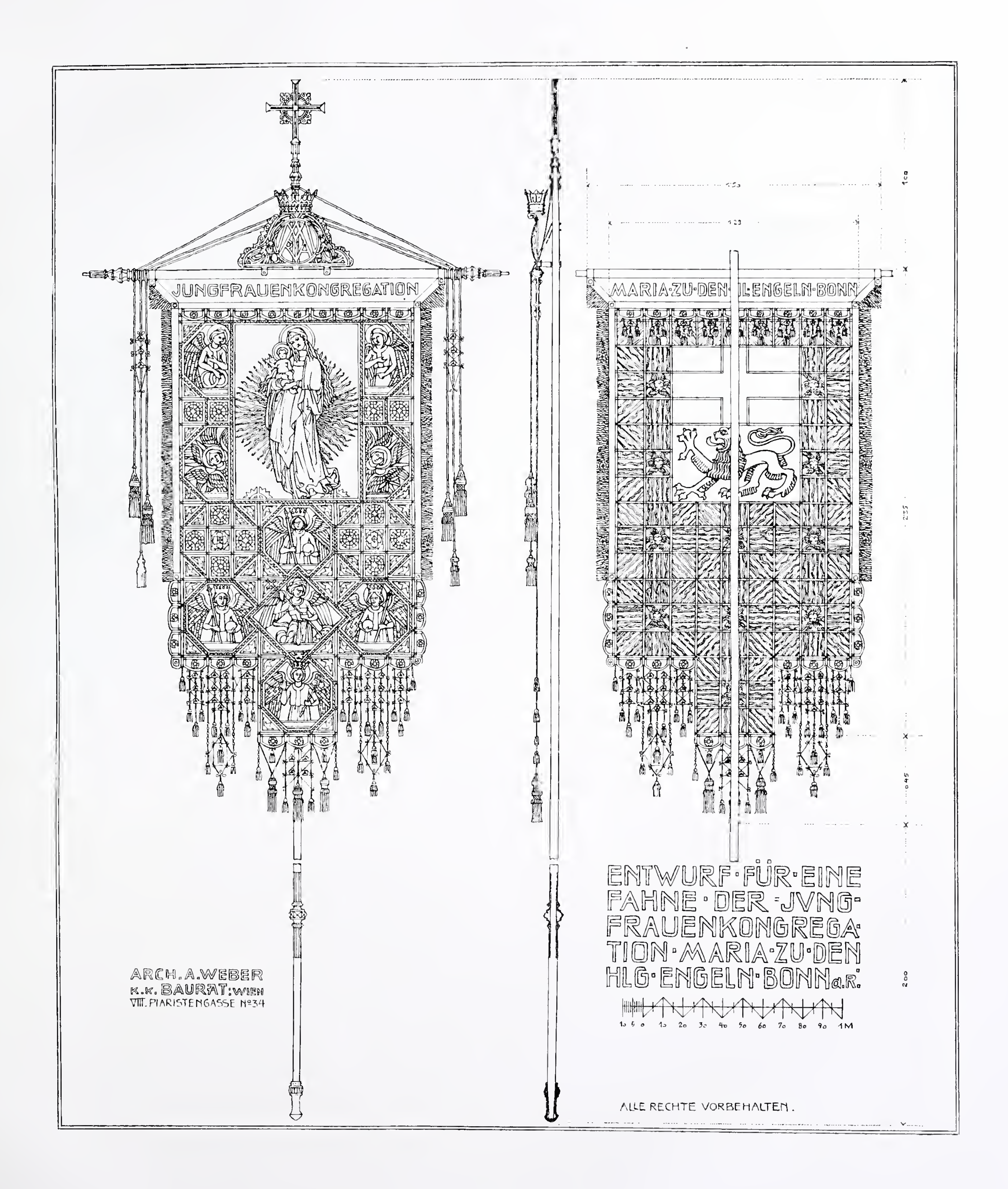




Portal vom Landhaus in Linz.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Entwurf für eine Fahne.

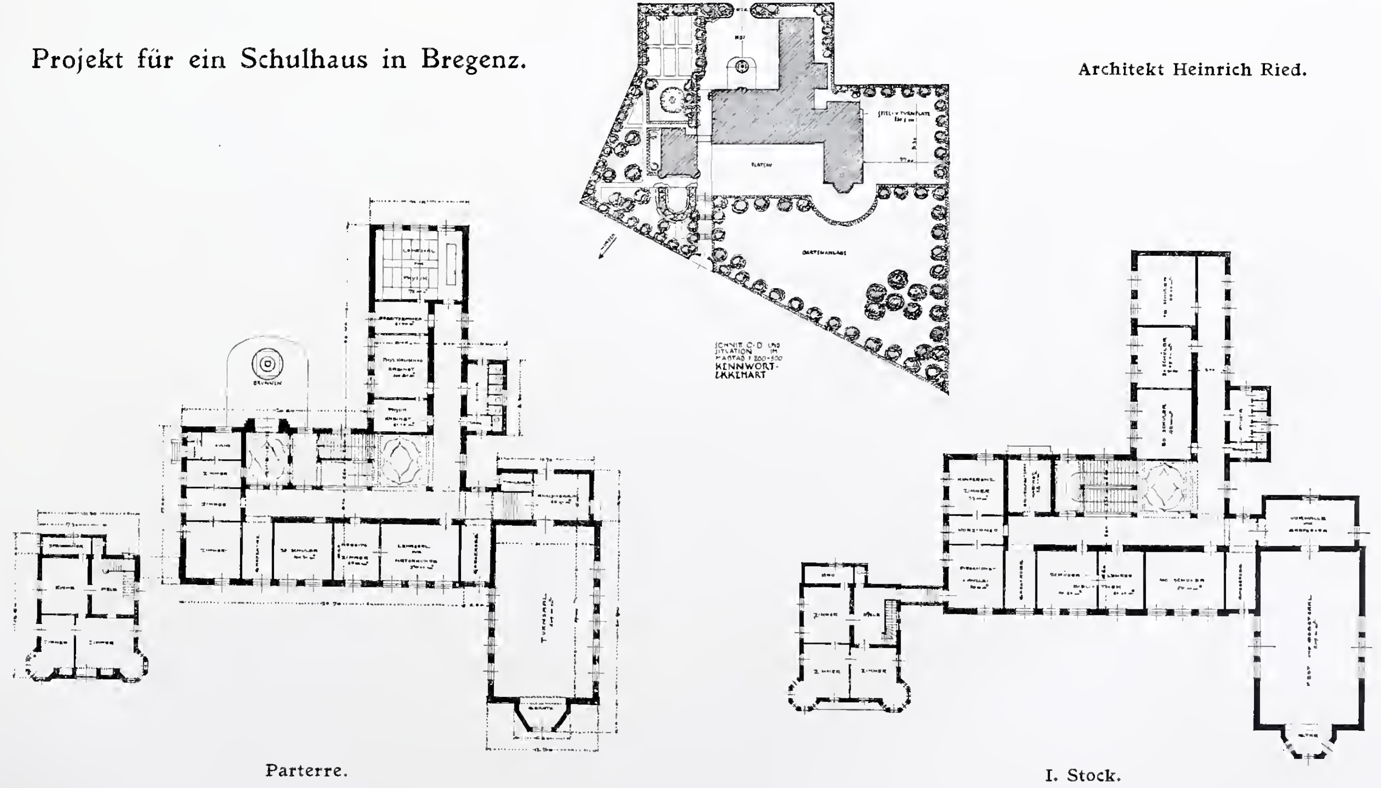
Architekt A. Weber, k. k. Baurat.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



Projekt für ein Schulhaus in Bregenz.

Architekt Heinrich Ried.



Parterre.

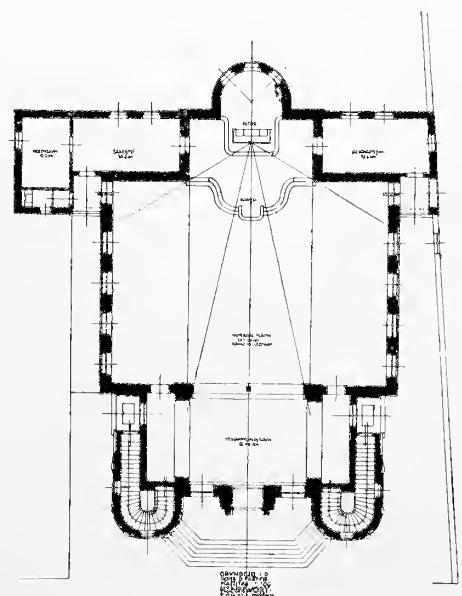
I. Stock.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



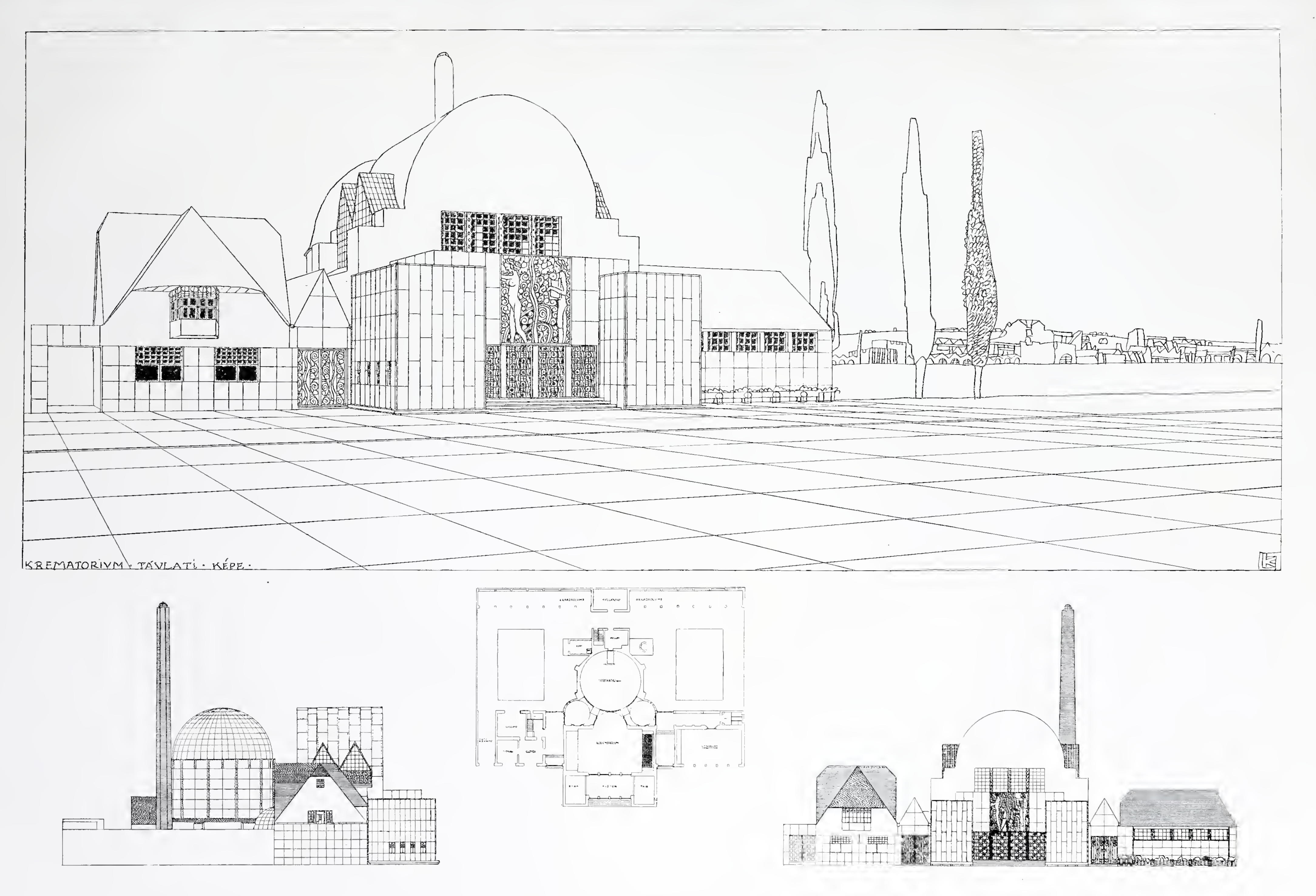
Projekt für eine protestantische Kirche.

Architekt Heinrich Ried.



Verlag Ed. Kosmack in Wien.





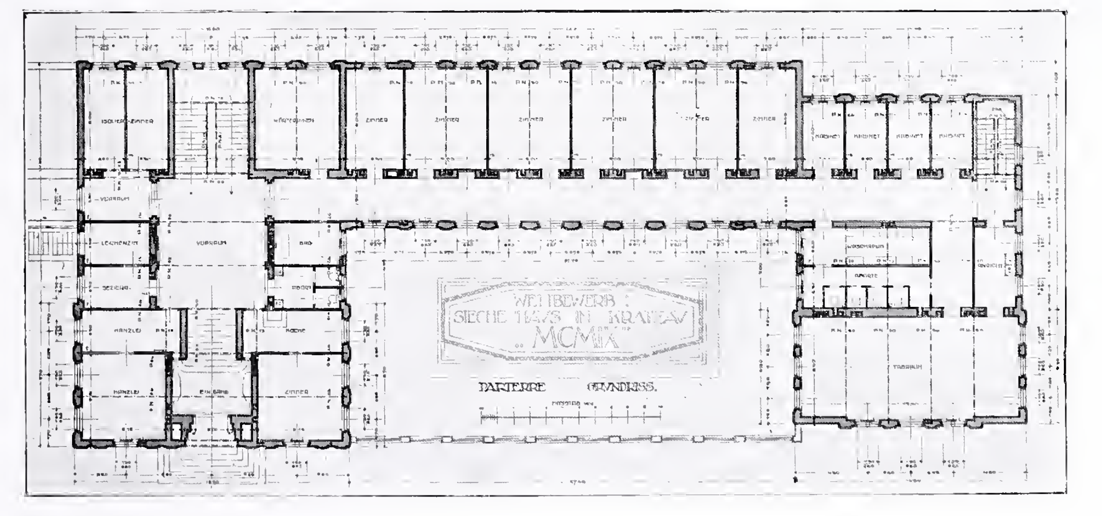
Projekt für ein Krematorium.

Architekt Lajos Kozma, Budapest.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



SCHAUBILD. ALTERNATIVE.

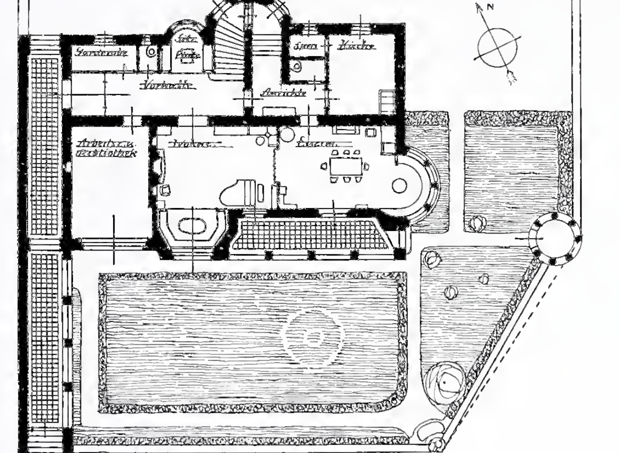


Konkurrenz-Projekt für ein Siechenhaus in Kratzau.

Architekt Hermann Aichinger.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Entwurf für ein Wohnhaus des Herrn G.
in Sievering.

Architekt Rudolf Eisler, Wien.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Halle im I. Stock des Castel Valer im Val di Non.



Castel Brughier bei Tajo im Val di Non.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



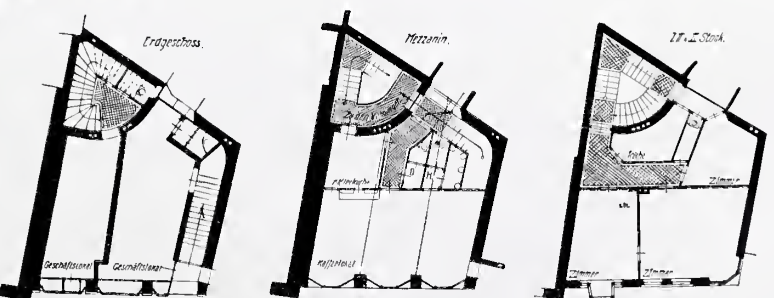


Die Freyung mit der Schottenkirche in Wien.

Nach einem Aquarell von Erwin Pendl.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Projekt für ein Wohn- und Geschäftshaus in Salzburg.

Architekt R. Staudinger.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Posthof in Wiener-Neustadt.

Architekten Theiß und Jaksch.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Posthof in Wiener-Neustadt.

Architekten Theiß und Jaksch.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.









Vestibül im Posthof in Wiener-Neustadt.

Architekten Theiß und Jaksch.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



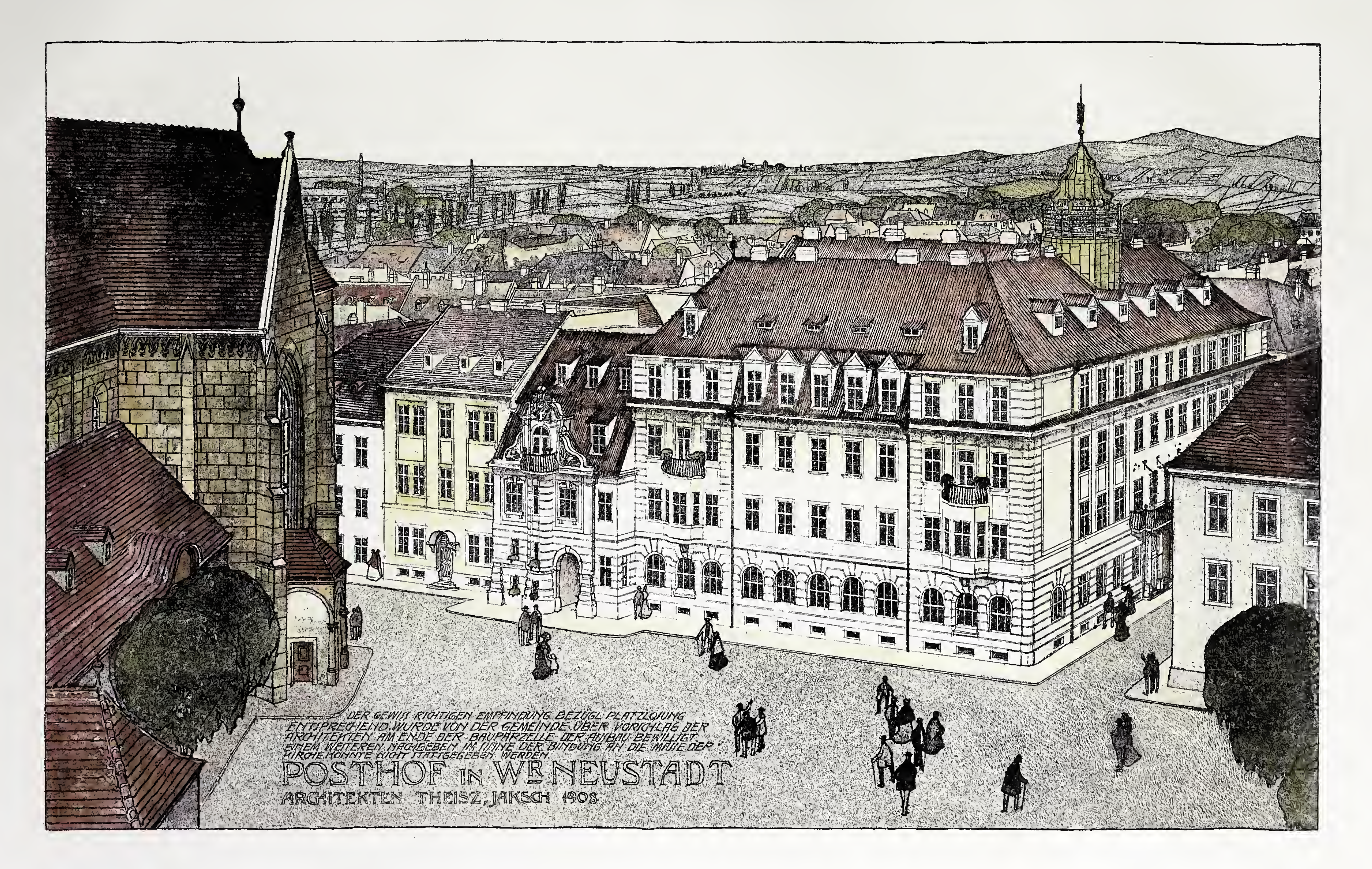


Parteienraum im Posthof in Wiener-Neustadt.

Architekten Theiß und Jaksch.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

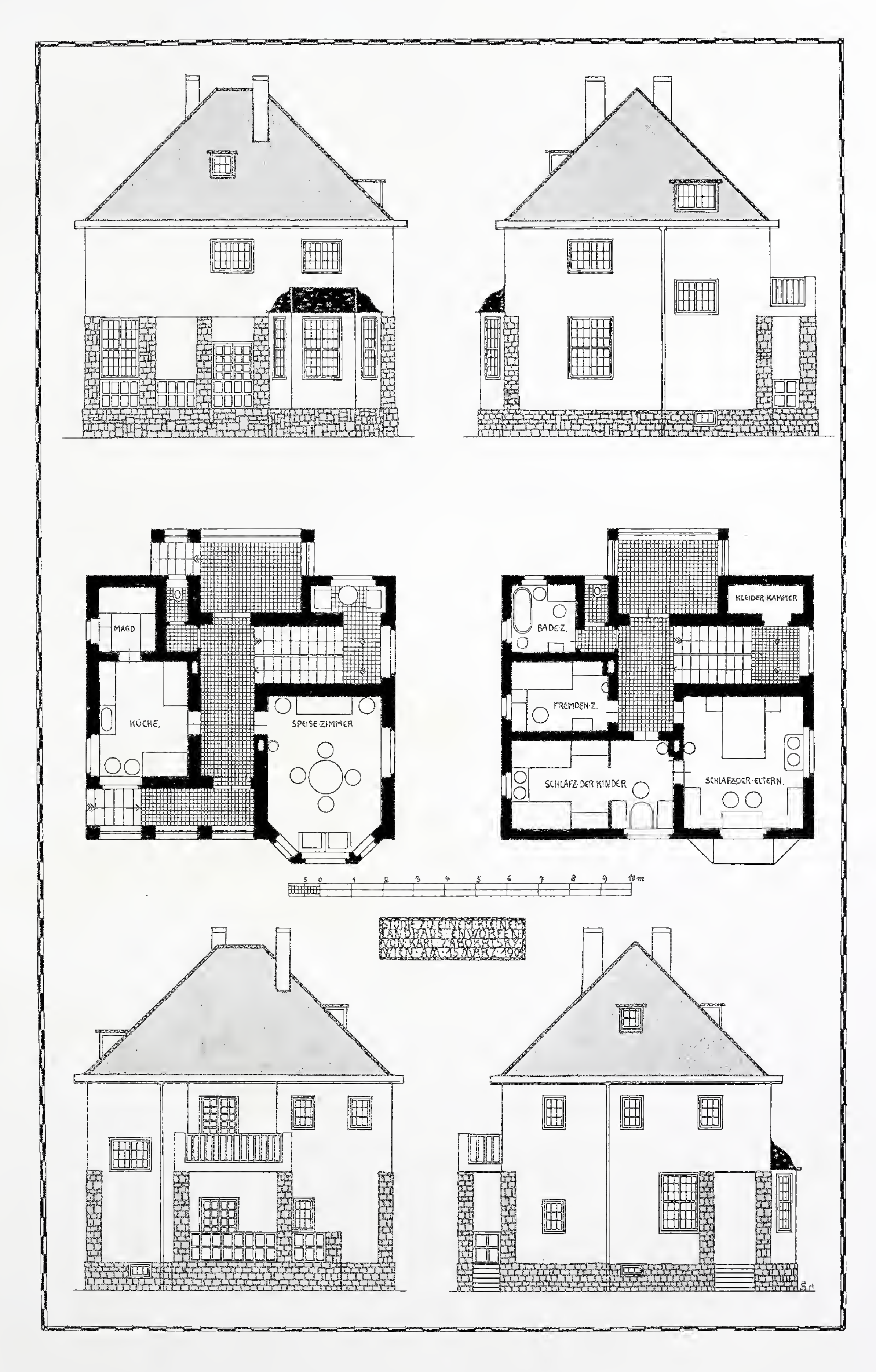




Posthof in Wiener-Neustadt.

Architekten Theiß und Jaksch.



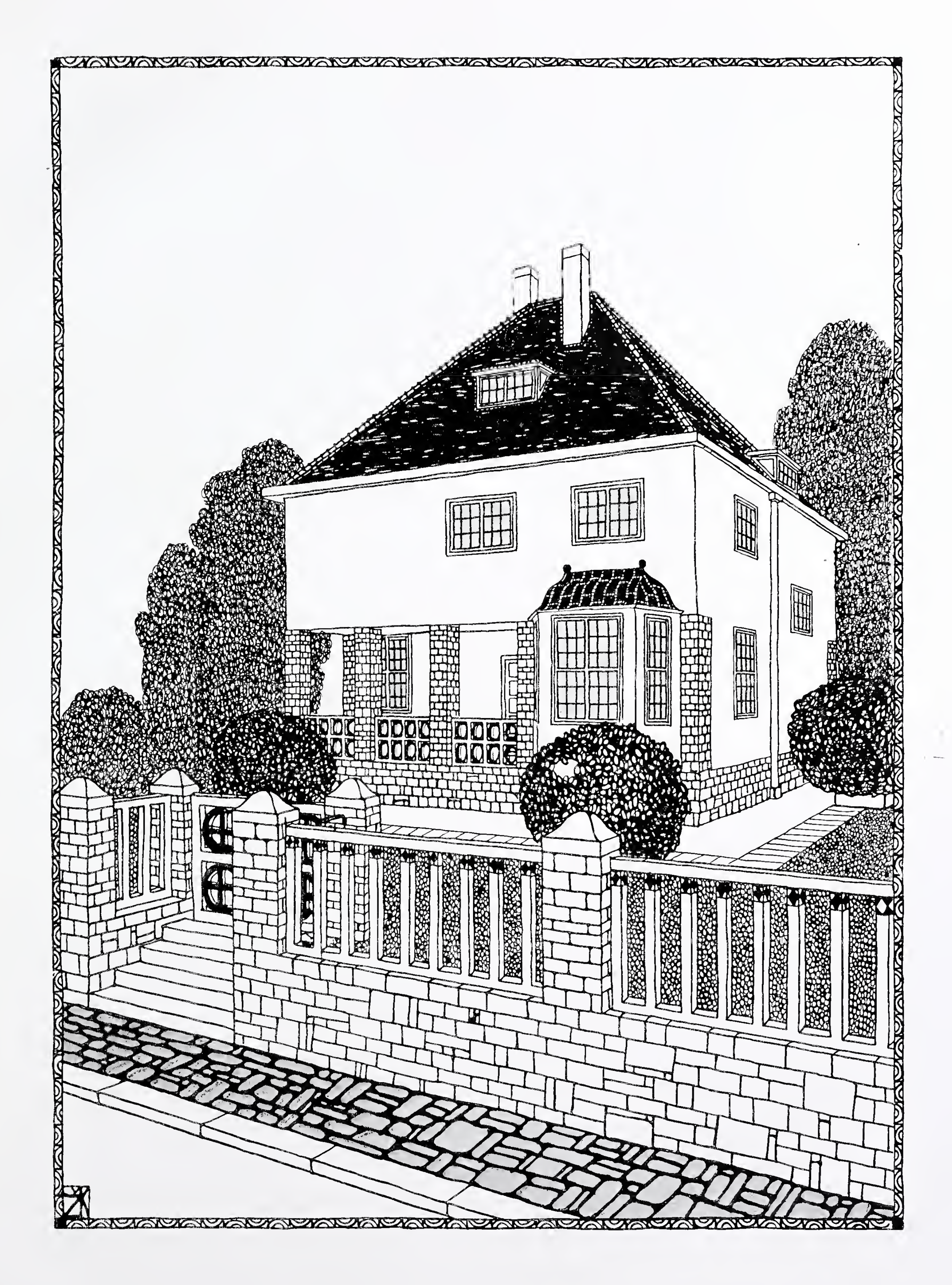


Studie zu einem kleinen Landhaus.

Architekt Karl Zabokrtsky, Prag.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Studie zu einem kleinen Landhaus.

Architekt Karl Zabokrtsky, Prag.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

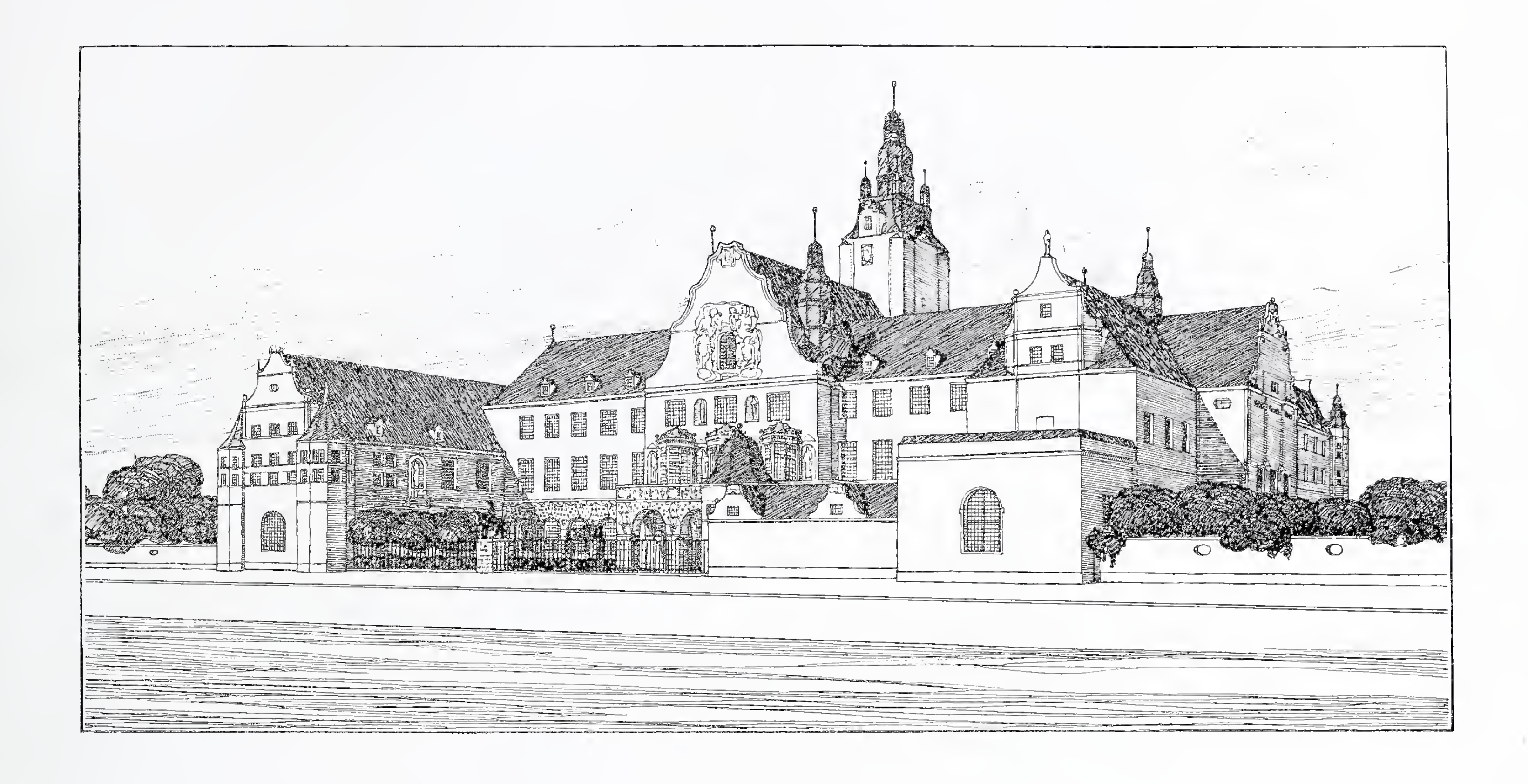


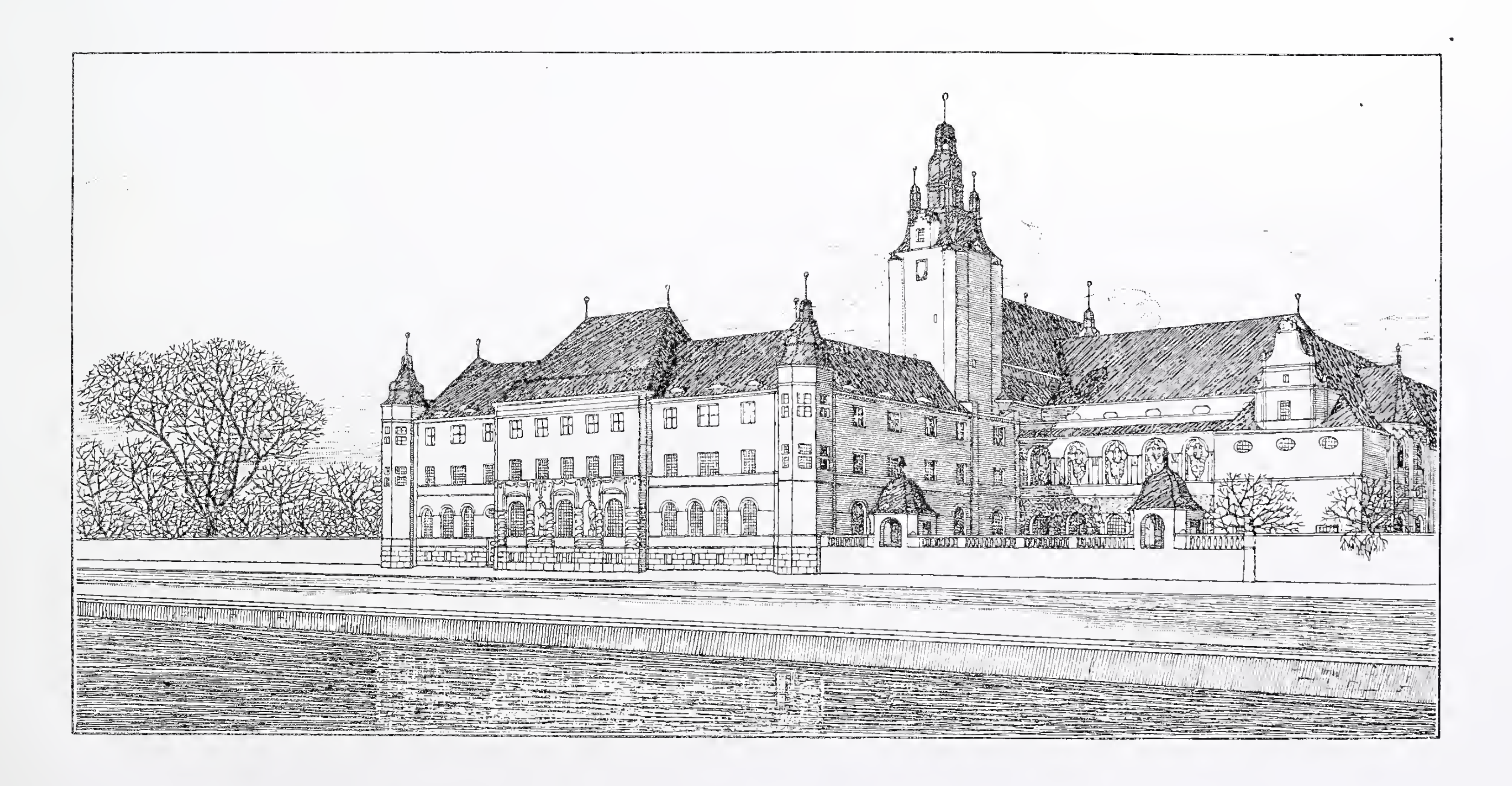


Kapelle im Castel Valer, Val di Non.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





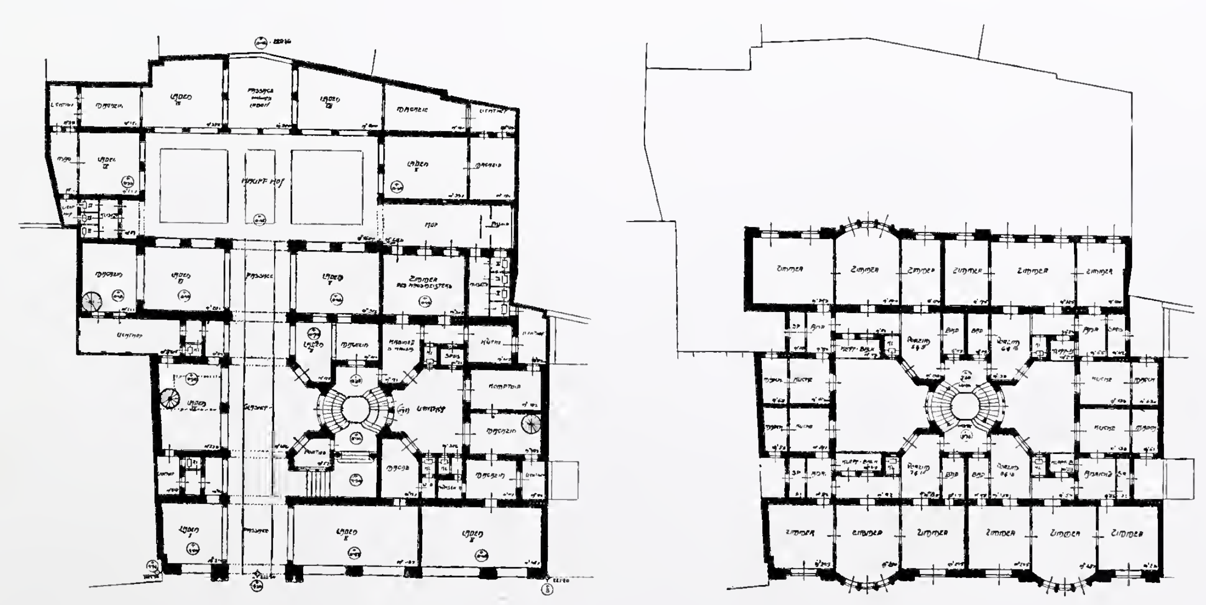


Projekt für ein Museum in Innsbruck.

Architekt Heinrich Ried.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Projekt für das Falkensteiner'sche Stiftungshaus in Brünn.

Architekt Professor Leopold Karl Mayer.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Fassaden-Details aus Graz.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.

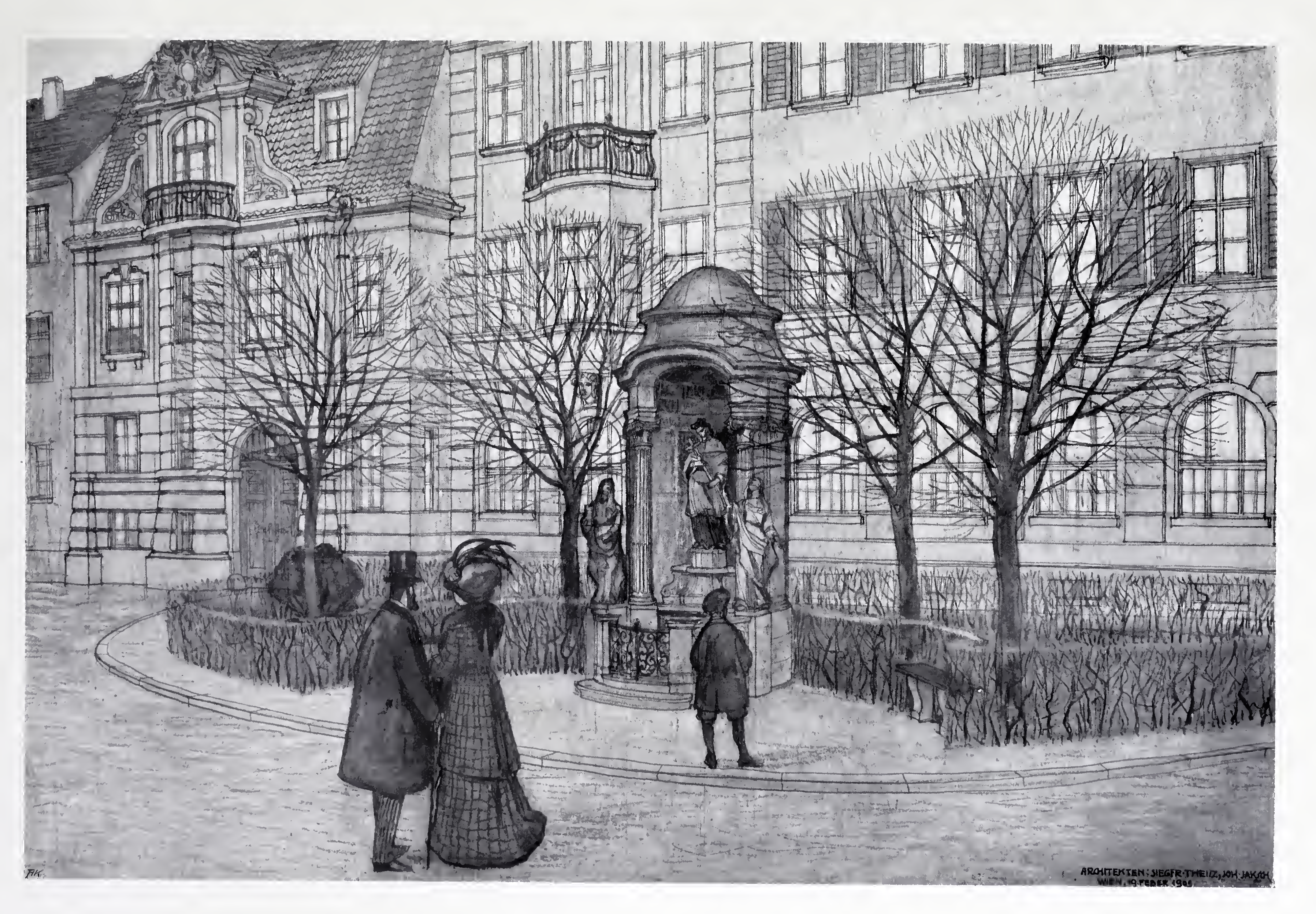




Altes Portal in Graz.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.



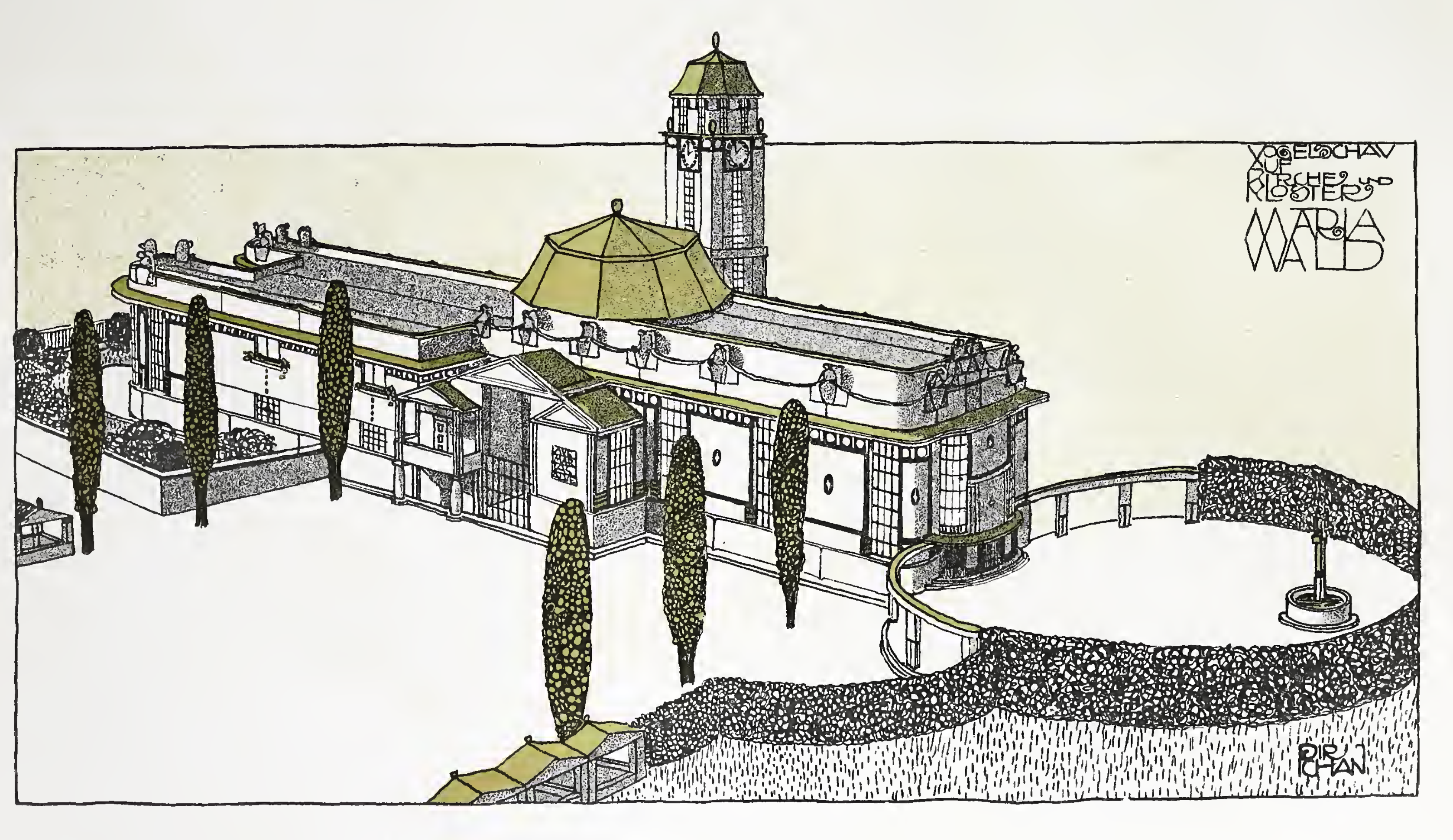


Projekt für die Ausgestaltung des Pfarrplatzes ‚in Wiener-Neustadt.

Architekten Theiß und Jaksch, Wien.

Verlag Ed. Kosmack in Wien.





Wallfahrtskirche und Kloster Maria Wald.
Architekt Emil Pirchan, München.





Festdekoration der Maria Theresien-Straße in Innsbruck 1909.
Architekten W. Sachs und V. Baier.









